

الدكتورة
نادية بدراي

نجيب محفوظ
وصيخ روائية جديدة

الناشر
مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد - القاهرة



الدكتورة
نادية بدراي

نجيب محفوظ وصيخ روائية جديدة

الناشر
مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد - القاهرة

مقدمة

حظي شيخ الرواية العربية ومبدعها ، نجيب محفوظ بالنصيب الأعظم من الدراسات والبحوث الأكاديمية التي امتلأت بها الساحة العربية بل والأجنبية التي تعاملت مع إبداعه الروائي في مختلف مراحل . واعتبر الباحثون والنقاد أعماله بمثابة النموذج الأمثل للرواية العربية ، والذي يحتذى به أجيال المبدعين الشباب . ولقد ركزت تلك الدراسات الأكاديمية الجادة على أعمال نجيب محفوظ منذ البداية وحتى روايته " ميرamar " ١٩٦٧ . واهتم معظم النقاد بالتقسيم المرحلي لروايات الكاتب ، الذي خضع بدوره للتتابع الزمني والتاريخي .

ونظرا للظروف التي حلت بالأمة العربية منذ حرب يونيو ١٩٦٧ ، فقد واكب ذلك توقف للإبداع الروائي لديه ، حتى عام ١٩٧٢ حيث كتب " المرايا " لتمثل انطلاقة جديدة في عالم الرواية عند نجيب محفوظ ، وتلاها إنتاج روايتي غزير وحتى ١٩٨٨ ، حيث كانت آخر رواياته " قنطرة " ، ولكن بالرغم من ذلك ، لم يحظ إنتاجه الروائي في تلك الفترة بدراسات أو بحوث أكاديمية بنفس القدر والجدية التي حظيت بها أعماله الروائية في الفترة السابقة لذلك - اللهم من بعض الدراسات والمقالات - ولكنها لا تشكل إضافة جديدة في مجال النقد الروائي .

وهذا ما لفت نظري عندما تقدمت للبحث عن موضوع هذه الدراسة . فقد كتب نجيب محفوظ فى المرحلة الأولى سبع عشرة رواية فى سبعة وعشرين عاما (١٩٣٩ - ١٩٦٧) ، أما المرحلة الثانية فكتب ست عشرة رواية فى ستة عشر عاما (١٩٧٢ - ١٩٨٨) . ولو أحصينا الدراسات والبحوث التى نشرت وتعاملت مع أعماله فى الفترة الأولى باللغة العربية فقط - لوجدناها أضعاف الدراسات والبحوث التى تعاملت مع أعماله الروائية فى الفترة الثانية على الرغم من تساوي - تقريبا - حجم الإنتاج .

واعتبر ذلك تقصيرا مصعدا من جانب النقاد والباحثين ، والذين أرجعوه إلى اهتمامهم بأعمال الأدباء الشبان الذين ازدهرت كتاباتهم فى هذه الفترة وأولاهم النقاد والباحثون اهتمامهم من منطلق إعطاء الفرصة للأجيال الجديدة . ولم يسع أحد من هؤلاء النقاد والباحثين لأن يكمل التقسيمات المرحلية لإنتاج شيخ الرواية العربية ، مثلما فعل الكثيرون منهم بالنسبة لإنتاج المرحلة الأولى .

واقصرت كل الدراسات والبحوث التى ظهرت فى تلك الفترة على تناول كل عمل على حده أو عرض لإنتاج الفترة الزمنية دون بلورة خاصة للمرحلة ، وربما يرجع ذلك لتسوع الإنتاج الروائي ، ولتعدد وتطور أساليب النقد الحديث للرواية وقد كان كل تركيزي فى بادئ الأمر منصبا على فحص الإنتاج الروائي للكاتب ككل فى الفترة الزمنية من ١٩٧٢ - ١٩٨٨ ، فى محاولة لبلورة الأعمال بهدف اكتشاف اتجاه مستحدث فى الكتابة الروائية المخفوية ، يعتبر إضافة جديدة إلى أعماله السابقة .

ولهذا فقد تخيرت عنوان بحثي (الفن الروائي عند نجيب محفوظ من ١٩٧٣ - ١٩٨٨) ،

وكلمة الفن هنا توحي بالصنعة أو الصياغة الفنية للعمل ، ومن هذا المنطلق اتضح منهجي في البحث ، وهو *(الصيغة الروائية أو الشكل الفني)* . وبعد فحص دقيق لكل الأعمال الروائية في هذه المرحلة ، وقع اختياري على بعض منها ، رأيت أن هذا البعض مجتمعا أو منفردا يمكن بلورته بحيث يمثل اتجاها جديدا للشكل أو الصياغة الفنية الروائية عند نجيب محفوظ . وقد سبقني في هذا النهج العديد من الأساتذة والنقاد والذين استغذت كثيرا بالإطلاع على دراساتهم وأبحاثهم ، وكانت بمثابة منارة أضاءت لي طريق البحث والاستفادة ، وأخص بالذكر الدراسة القيمة الجادة للدكتور نبيل راغب في كتابه " قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ " الطبعة الثانية . والدكتور صلاح فضل في كتابه " منهج الواقعية في الأدب " .

ويتكون هذا البحث من تمهيد و ثلاثة فصول ؛ أما التمهيد فتتعرف فيه على طبيعة الرواية كجنس أدبي ومراحل التطور التي طرأت على القصص الروائي الحديث ، والحيثيات التي دفعت الروائيين للبحث عن صيغ جديدة للرواية والصعوبات التي يلقاها النقاد في تحديد عناصر تلك الصياغات أو الأشكال الفنية الروائية الجديدة . ثم تنتقل إلى الإنتاج الروائي لأدينا الكبير نجيب محفوظ ونبذة عن التطور المرحلي لإنتاجه الروائي السابق ، ثم التطرق للفترة الزمنية موضوع البحث ، وعرض للمناخ العام السائد في المجتمع ومدى تأثير نجيب محفوظ به وانعكاس ذلك على أعماله الروائية في تلك الحقبة . ثم عرض لبعض اللقاءات والأحداث التي أدلى بها شيخ الرواية العربية وعميدها ، وتكشف عن اتجاهه الجديد في كتابة الرواية لتلك الفترة ، وحيثيات تجاوزه للشكل الفني التقليدي لها .

وأما الفصل الأول ، فيتناول (أسلوب الشخصية " الهيكلية " فى روايات نجيب محفوظ) وهو اتجاه مستحدث فى كتابات نجيب محفوظ ، يعتمد على صياغة وتكنيك خاص للمضمون الدرامي للعمل ، وقد جاء اتباع نجيب محفوظ لهذا الاتجاه لاعتبارات عدة ستعرض لها فى هذا الفصل والذي نخبرنا للجانب التطبيقي منه ثلاث من روايات نجيب محفوظ ، وهى " المرايا " ١٩٧٢ ، " حكايات حارتنا " ١٩٧٥ ، " حديث الصباح والمساء " ١٩٨٧ .

و أما الفصل الثانى ، فيتناول وجهة النظر ، وهو أسلوب فى وظفه الكاتب فى ثلاث من روايات نجيب محفوظ - ويبدأ الفصل بتعريف " وجهة النظر " كأسلوب فى متعارف عليه ، واستخدمه نجيب محفوظ من قبل فى رواية " ميرامار " ١٩٦٧ . وتتناول الدراسة التطبيقية فى هذا الفصل ثلاثا من روايات نجيب محفوظ وهى " الكرنك " ١٩٧٤ ، " أفراح القبة " ١٩٨١ " العائش فى الحقيقة " ١٩٨٥ للوقوف على مدى التباين فى استخدام هذا الأسلوب الفنى فى كل عمل من الأعمال السابقة ، وعلاقة ذلك بالصياغة الفنية للرواية .

والفصل الثالث يتناول (الواقعية السحرية و " ملحمة الحرافيش ") . والواقعية السحرية اتجاه أدبي مستحدث بدأ بأولاد حارتنا عام ١٩٥٩ ، ومارسه كتاب أمريكا اللاتينية ، وذاعت كتاباتهم فى العصر الحديث . ويبدأ هذا الفصل بتعريف لهذا الاتجاه وملابسات نشأته ، وحيثيات اختياره موضوعا للبحث ، ثم تنتقل إلى الجزء التطبيقي والذي نخبرنا له إحدى روائع نجيب محفوظ الروائية وهى " ملحمة الحرافيش " فى محاولة للكشف عن بعض الجوانب الفنية الكامنة فى النص ، والتي تدرجه بشكل أو بآخر لينتمى إلى هذا الاتجاه .

ثم تأتي بعد ذلك الخاتمة ، فيها نذكر النتائج التي توصلنا إليها في الفصول الثلاثة السابقة ، وما أضافه البحث إلى رصيد نجيب محفوظ ، ولم تتناوله الدراسات الأكاديمية السابقة من قبل، متمنية من الله عز وجل التوفيق .

التمهيد

ثمة مقولة تزود في الحياة الأدبية و النقدية بأن الزمن الحاضر هو زمان الرواية ، فالرواية وبحكم تكوينها الفني .. هي الجنس الأدبي المهيمن في هذا الزمان . وهى ذلك الفن الذي استطاع أن يعبر بصدق وحرية عن العصر الذي نحياه بكل تناقضاته ، صراعاته ، وأزماته والنباساته ، وعن محنة الواقع والإنسان العربي ، ذلك الواقع المتشعب المأزوم وذلك الإنسان والمبدع العربي في صراعه وتحدياته هذا الواقع ، وعن تلك العلاقة التبادلية الحميمة بين الإنسان و واقعه وتأثير كل منهما في الآخر .

والرواية على حد تعبير الدكتور على الراعي في مقدمة كتبه عن الرواية العربية - لسان حال الأمة العربية والديوان الجديد للعرب . (١) وهى - الرواية - كجنس أدبي لها قدرة خاصة على التقاط الأنغام المتباعدة ، المتنافرة ، المركبة ، متضاربة الخواص ، لإيقاع عصرنا . وهى أيضا الجنس الأدبي الأكثر ملاءمة الذي تتجلى فيه القيم الجديدة المرتبطة بالمتغيرات الاجتماعية حيث إنها تدعو للحرية والتجديد الشكلي والموضوعي . ولهذا نقول إن الرواية نشأت في التفاوت بين الفرد والمجتمع ، فالإنسان يظل يحلم بالتغيير وعندما لا يستطيع أن يحقق ما ينشده فإنه يترجم الحلم إلى شكل روائي .

وكلما ازدادت معاناة الإنسان ازدادت الحاجة إلى الرواية ، لتعبر عن الوعي المفقود لدى إنسان العالم الثالث الذي قهرته متناقضات عصره ، فلم يعد الزمن زمان الرومانسية و الشعاعرية بل أصبح زمان الآلة والسلطة وتصارع القوى ، ولهذا ازدادت المعاناة وتعقدت العلاقات ولم تعد الحياة في بساطتها الأولى .

(١) على الراعي- الرواية في الوطن العربي - دار المستقبل العربي - القاهرة - ١٩٩١ - ص ١٩

لقد أصبحت الرواية العربية بحق " التاريخ الإبداعي العمقي التخيل داخل التاريخ الموضوعي العربي المعاصر . وأصبحت على اختلاف مستوياتها وتوجهاتها ورؤاها وأبنيتها الزمنية الجمالية والدلالية الوعى الإبداعي الكاشف عن جوهر مقارقات هذا التاريخ العربي ومتا قضاته وصراعاته وأزماته وفواجهه و التباساته سواء فى تضار يسهم الحديثة الخارجية أو أعماقهم الباطنية " . (١)

وستعرض هنا لبعض من التعريفات التى تعد بمثابة محاولة للتعرف على ماهية الرواية ووظيفتها . والمعلوم أن الرواية - كجنس أدبي - يصعب وضع تعريف شامل جامع لها حيث إن أبعادها متغيرة غير مستقرة تبعاً لحيزات كثيرة تختلف من مجتمع إلى آخر .

والرواية كما عرفتها دائرة المعارف البريطانية هى " سرد نشى أو قصة ممتدة امتدادا شامعا، وفيها شخصيات وأحداث ، تمثل الحياة فى الماضي أو الحاضر ، مرسومة فى حبكة معقدة كثيرا أو قليلا " (٢)

والرواية فى معنى آخر هى التى " تفتح عالما أمام الخيال ، ومن المتع أحيانا أن نكتشف ذلك فى بعض الروايات . إنه العالم الذى يبدع الوهم والذى نرتضى الضياع فيه بكل سرور " (٣)

(١) محمود أمين العالم - الرواية بين زمنها وزمنها - فصل - ربيع ١٩٩٣ - ص ١٩

(2) Encyclopaedia Britannica . vol. 16 p. 973

(٣) برسي لوبيك - صفة الرواية - ترجمه عبد السطر جراد - دار الرشيد - بغداد - ١٩٨١ - ص ١٧

وفي تعريف آخر :

" الرواية ، تقدم لنا مجموعة من الأحداث ، مشكلة تشكيلا جماليا بواسطة الحكمة التي تنطق هذه الأحداث " (١)

ويرى البعض أن :

" الرواية هي تجربة أدبية تصور بالنثر حياة مجموعة من الشخصيات ، تتفاعل مجتمعة لتؤلف إطار عالم متخيل ، غير أن هذا العالم المتخيل الذي شكله الكاتب ينبغي أن يكون قريبا مما يحدث في الواقع الذي يعيش فيه ، أي أن حياة الشخصيات في الرواية يجب أن تكون ممكنة الحدوث في واقع الكاتب . " (٢)

ويعرفها آخرون بأن :

" الرواية هي نوع أدبي يبحث بشكل دائم ويحلل ذاته أبدا ويعيد النظر في كل الأشكال التي استقر فيها " (٣)

والبعض الآخر يقول :

" الرواية نوع أدبي يستعصي على التقعيد وتفشل معه كل محاولة للتقنين لأنه لم ولن يستقر على شكل نهائي " (٤)

(١) فكتور تشكولفسكي - بنية الرواية وبنية القصة القصيرة - ترجمه سيزا قسم - فصول - يوليو - أغسطس - سبتمبر

١٩٨٢ - ص. ٣٤

(٢) حله وادي - دراسات في نقد الرواية - دار المعارف - القاهرة - ط٢ - ١٩٩٣ - ص ١٧

(٣) باحسين : الملحمة والرواية - تقديم وترجمة جمال شحنة - كتاب الفكر العربي - بيروت - ١٩٨٢ - ص. ٦٦

(٤) فاطمة الزهراء أنزرويل - مفاهيم نقد الرواية - نشر الفنك - الدار البيضاء - ١٩٨٩ - ص. ٨٢

والملاحظ أن كل التعريفات السابقة تناولت الرواية بأفق محدود وفكر قاصر ، وليس هذا تقصير من قائل التعريف ، ولكنها الرواية في شمولها وتحولاتها واتساع أفقها ، فمن الصعب وضع تعريف محدد و ثابت لها وهو ما ذكره التعريف الأخير ، فهي فعلا جنس أدبي يصعب وضع تعريف نظري محدود له .

والرواية ظلت تستمد قوتها من حريتها المطلقة ، حيث إنها " فن يضطلع مباشرة بتصوير الحياة ، ويجب أن يتمتع بحرية كاملة لكي يكون صحيحا معافى ؛ فهو يحى على الممارسة ، وجوهر الممارسة هو الحرية " (١) . هذه الحرية التى تمنح للروائي عند كتابة الرواية والتي نادى بها (هنري جيمس) - بما تعنيه من غياب القوانين الضابطة لعملية الخلق والإبداع الروائي وقابلية خارقة لاحتواء العناصر الفنية - ستكون مصدر خلاف بين الروائي والناقد ، حيث " إن الناقد - بلا شك - سيجد صعوبة فى حل شفرة العالم الروائي المبدع ، وستصبح مهمته عسيرة حتى اهتدى إلى جوهر هذا العالم ، محاولا قولبه ووضع الصياغة النقدية التى تتناسب مع التقنية الخاصة به " (٢) .

والتعامل مع الرواية كجنس أدبي لابد أن يكون من منطلق المنظور القائل بأن هناك علاقة حيمة بين النص الروائي والواقع الذي تنبثق منه ، أو الإطار الحضاري الذي تتكون فى رحمة ، ولهذا فإن من الصعب بل من المستحيل أن يكون الروائي أو المبدع فى معزل عما يدور في واقعه - خاصة الواقع العربي المليء بالتضخيمات والتحولات في شتى مجالاته السياسية ، و الاقتصادية ، و الاجتماعية . و كنتيجة حتمية لوجود هذه التضخيمات نشأت

(١) هنري جيمس - من نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزي الحديث - ترجمة النيل بطرس سمعان - المطبعة المصرية

العمارة للكتاب - القاهرة ١٩٧١ - ص ٧٧

(٢) حسن مهرانى - بنية الشكل الروائي (المنهج - الزمن - الشخصيات) - المركز الثقافي العربي - بيروت - ١٩٩٠ - ص ١٤

علاقة تفاعلية مستمرة بين كل الاستراتيجيات النصية التي يستخدمها الروائي وبين واقعه الحضاري الذي يحى فيه ويستقى منه فكره والدلالة التي يحويها نصه الروائي .

وفي تعاملنا مع النص الروائي في مكوناته الفنية ، تبين مدى التحول الذي طرأ عليه منذ منتصف الستينات وحتى الآن ، وهي الفترة التي احتشدت فيها الساحة العربية بأحداث ومضمرات جسيمة ، وكان أكثرها فداحة هزيمة يونيو ١٩٦٧ وما أحدثته من هزة عنيفة في كيان وذات المجتمع والإنسان العربي على السواء .

فبينما اعتمد النص التقليدي على الوحدوية المباشرة في الرؤية والتفسير ، تحول ذلك في النص الحديث إلى تعدد منطلقات الرؤية و انفتاحه على التأويلية التي تصل إلى مستوى التناقض في بعض الأحوال ، متخذة من هذا التناقض شفرة دلالية ، تعمل كمعادل أدبي لحالة التشظي التي تحتاج الواقع العربي .

وتقوم البنية الروائية في النص التقليدي على واحدة الصوت ووجهة النظر التي تروى الأحداث ، وتتوالى الأحداث تبعاً لمنطق الترابط السببي لتخلق الحكمة الروائية ، وقد تطور ذلك في النص الحديث وأصبحت البنية الروائية تقوم على تعدد المنظور أو وجهات النظر والذي أدى بدوره إلى تغير طبيعة الحكمة الروائية ، بل والاستغناء عنها في بعض الحالات .

ولم تعد الأحداث تخضع لمنطق التابع الزمني والسببي واعتمدت في ترابطها على منطق الجدل والتابع الكيفي بين جزئيات النص والحوار بين الخصائص الكيفية المتضادة وظهور ما

يسمى " بذاكرة النص الداخلية " (١) ، وهي التي تخلق علاقة الترابط والتماسك بين وحدات النص .

ولم يعد الموضوع هو عمود العمل الروائي والذي من أجل إبرازه يوظف الروائي باقي إستراتيجيات النص ، بل تحول ذلك ، واحتلت إستراتيجيات النص مكان الصدارة وأصبح الروائي يركز كل اهتمامه في أن يلفت نظر القارئ إلى أدلالات التي تنطوي عليها مختلف الأدوات والاستراتيجيات النصية المستخدمة ، وقد أدى ذلك إلى تداخل مستويات القص الروائي من واقعي إلى أسطوري و خيالي و رمزي وتاريخي وغيرها .

أما البنية الزمنية فلم تعد تخضع للسلسلة التقليدي ، وصارت تتأرجح في حرية تامة بين مستويات متعددة لئلا تدون تقييد تبعاً لطبيعة النص الروائي ، حتى إنه في بعض الأعمال جاء الزمن مطلقاً دون تحديد . وكذلك الحال بالنسبة للمكان . لم يعد واقعي في تجسده ، وصار مجرد حيز مجازي تدور فيه الأحداث ، وأصبح المكان والقضاء الروائي - لاحظ المصطلح الجديد- ساحة للصراع الدائم بين الرؤى والأحداث المتصارعة ، وتوطدت العلاقة بين الشخصية والمكان ، حتى إنه احتل البطولة في بعض الأعمال ، ويكاد يكون شرطاً للوجود ذاته أو عاملاً من العوامل المشاركة في بلورة رؤية الشخصية وتحديد استجاباتها .

(١) صبري حلفظ - الرواية والواقع - معبرات الواقع العربي واستجابة الرواية الجمالية - لبنان - أكتوبر ١٩٩٢ -

وأصبح هناك نوع من التشتت المكاني وفقدان السيطرة ، هذا إلى جانب أن المكان في بعض الأعمال الروائية يتسم بسمات أسطورية خيالية تجعل له وجودا مستقلا يحاور وجود الشخصيات ، بل يخلصها أحيانا لنفوذه .

وإذا ما تحدثنا عن الشخصية الروائية ، نجد أنها ابتعدت عن الشخصية النمطية بعض الشيء لم تعد تحتل جزءا كبيرا من الحبكة الروائية ، وصارت البطولة مشتركة ، والنص الروائي ما هو إلا شبكة من العلاقات المعقدة التي تمنح الفرصة لكل الشخصيات - اللهم من بعض التمايز لبعضها - ولكنها في النهاية بطولية مجتمعة .

وابتعدت اللغة عن الدلالية ، وصارت تخلق إيقاعات هادئة ، وجنحت إلى الاقتراب من الشعرية ، والتحول من السرد التقريري إلى استخدام أكثر من مستوى لغوي في النص الواحد . وقد شاع استعارة مفردات النصوص الأخرى . الصوفية - التاريخية - الأسطورية ، والمفردات الموابكة والمتداولة في العصر الذي تعبر عنه الرواية ، وبها في طيات لغة السرد القصصي للعمل ، وتدخل الروائي بمقتطفات قصصية . وأصبح عالم الرواية ، عالما خاصا تتحكم فيه اللغة إلى الحد الذي يجعل له استقلالا نسبيا عن عالم الواقع. (١)

وفيما سبق يتضح حجم التحول الذي طرأ على القص الروائي ومظاهره ، في الأربعين عاما السابقة ، كاستجابة مباشرة لتغيرات الواقع العربي . وإذا ما تأملنا بدقة مظاهر هذا التحول في النص الأدبي وحصرناها جيدا ، نجد أنها تخدم الصياغة الفنية للعمل بشكل مكثف ومحدد . ونحن في هذا البحث لانفصل بين الشكل والمضمون " فلقد أصبح من العبث الحديث في الفن عن " شكل ومحتوى " إن عناصر الشكل تذوب في العمل الأدبي -

(١) انظر: الرواية والواقع - سفرات الواقع العربي واستجابة الرواية الجمالية، السابق - ص ٣٣ - ٤٤

فى المحتوى وتشكله . كما أن عناصر المحتوى تتحلل فى الشكل محددة صورته وملاحظه " (١) ولكننا فى هذا البحث نركز على ديناميكىة الشكل بالثراء التجريبي ، وهى أهم ملامح الرواية الحديثة فى عصرنا الحالى ، بعدما اتسمت العلاقة بين الشكل والمحتوى بقدر من الجدلية ، فأصبح هدف الروائيين العثور على صياغات جديدة تعبر بشكل فعال عن مسيولة الرؤية .

وهو الأمر الذى جعل الأغلبية من الروائيين ، تجتهد فى محاولة للعثور على صيغ جديدة مرجعين ذلك إلى أن الأعمال الروائية الحديثة ، ترفض الشكل التقليدي الذى يهدف إلى إعادة التوازن للحياة ، لا معنى هذا رفضه كلية ، حيث إن الواقع يكون ناتجا للفكر ومولدا له . وهى بهذا تبقى - بشكل ما - على العلاقة بين الشكل والواقع . " ولكن مازالت هناك هوة بين النص الروائي والحياة ، تتسع هذه الهوة فى بعض الأحيان حتى يصعب على القارئ العادى اجتيازها " (٢) .

وعلى جانب آخر ، يرى البعض أن محاولة العثور على صياغات جديدة هو درب من التصلل للواقع ، والبعد عن الاتجاه الواقعي الذى يهدف إلى جعل الشكل مرآة تعكس ما يزرر به المجتمع من صراع ومفاهيم ، معتمدا فى ذلك على التسجيل الدقيق للجزيئات والتفاصيل ، أو ما يهدف إليه الاتجاه الواقعي الاشتراكي من تقديم للشكل الروائي الملحمي، الذى يتجه إلى تقنية المشاهد الكبيرة الهادفة لخلق " البطولة الإيجابية " ، فيصبح البطل حاملا لقيم جديدة لا تتوفر فى العصر ولكن جدلية الصراع توحى بإمكانية تحقيقها فى المستقبل .

(١) محمود الربعى - قراءة الرواية - نماذج من غيب محفوظ - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة - ١٩٨٩ - ص ١١

(٢) مجلة البريق - قص الحديثة - فصل - يوليو - أغسطس - سبتمبر - ١٩٨٦ - ص ٩٦

والرد على ذلك يتلخص في " أن الابتكار الشكلي في الرواية يعيد كل البعد عن مناقضة الواقعية (كما يتخيل ناقد قصير النظر) ، وهو الشرط الذي لاغنى عنه لمزيد من الواقعية"^(١) ولكن تلك الصياغات الجديدة جاءت نتيجة لعجز الأسلوب الواقعي في التعبير عن بعض الحقائق والظواهر ، " وهذا اتجهت المدرسة الواقعية إلى إفراز " تنويعات " عديدة تمثلت في تيارات أدبية نظرت إلى الواقع نظرات مختلفة ، تحت على ضرورة استقلال النص الأدبي عن الواقع المادي، ليصبح له عالمه وقوانينه الخاصة ، وبالتالي فإن طبيعته " الشكلية " تتبع تلك القوانين الخاصة التي تتبع من داخله ، كمصدر واحد ووحيد في تشكيله ، وكنيجة حتمية لتفاعل عناصره وأجزائه " .^(٢)

وقد يجد الناقد صعوبة بالغة في تحديد عناصر الشكل الروائي ، وذلك لكونه أكثر جوانب الرواية سعة وأقلها رصوخا للقواعد والقيود ، وللنظرة التسرعة للنص والتي تعجز عن تأمل الشكل وهو يتكشف شيئا فشيئا في تطور حذر محسوب ، وهذا لا يكشف الشكل عن طرائقه وآليات اشتغاله والمؤثرات المتنوعة ، والداخله في تركيبه بطريقة مباشرة، بل يتطلب الوصول إلى ذلك القراءة الفاحصة والمعاشة الحميمة للنص ، وحتى بعد ذلك فإن الوقوف على عناصر الشكل وتراكيبه أمر قابل للتأويل . وهذا ما جعل النقاد في حالة تشكك من مقدرة الروائي على استيعاب المادة الحكائية وخلق نوع من التوازن بينهما . وهو الأمر الذي يعتمد أساسا على طبيعة المنظور السردى الذي يستخدمه الروائي ، وانعكاسه على بقية عناصر العمل وأجزائه الفنية ، ودرجة التفاعل والموازنة بينهما .

(١) ميشال بوتور - بحوث في الرواية الجديدة - ترجمه فرهد أنطونيوس - منشورات عويدات - بيروت - ١٩٨٢ - ص ٨

(٢) عبد الرحمن مودن - الشكل القصصى في القصة العربية - الجزء الأول - منشورات دار الأطفال - الدار البيضاء -

وهنا تكمن مقدرة الكاتب على الإمساك بمادته الحكائية وإخضاعها للتقطيع والاختبار، وإجراء التعديلات الضرورية عليها حتى تصبح في النهاية ، تركيباً فنياً منسجماً يتضمن نظامه وجماليته ومنطقه الخاص " ويتعلق الأمر تحديداً بكافة العناصر البنائية والأسلوبية الداخلة في تكوين الرواية التي تمكن الكاتب باستعمالها من الحصول على عمل فني متناسق ومقنع بمادته وطريقة تأليفه " . (١)

وجدير بالذكر أن أقصى ما توصل إليه النقاد ، هو الاقتراب من الملامح العامة التي تنظم وتؤثر بشكل ما في تكوين الشكل الفني للعمل وتعطيه معناه . فالشكل الفني المستحدث هو صياغة جديدة لمعنى متداول ، والروائي مهمته هي إعادة خلق المعنى بشكل أو بآخر ، وهذا لا يعني أن الشكل صنعة فردية فقط ، ولكنه أيضاً " خبرة اجتماعية " فنحن لا نستطيع أن ننكر دور المجتمع في تكوين الخبرات الثقافية ، والفكرية والموقف الأيديولوجي للكاتب ، والتي تؤثر في رؤيته لما يجري في الواقع ، ولذا جاز أن نقول ، إن هناك عوامل خارجية ، أي ليست نابعة من النص ، ولا يتعارض هذا مع ما سبق أن ذكرناه من أن الطبيعة الشكلية للنص هي المصدر الوحيد في تشكيله ، ولكننا نتعامل هنا مع مرحلة أسبق ، هي العوامل المؤثرة في صانع الشكل أو الصيغة الروائية (الروائي) ويضاف إلى ما سبق " المكونات النفسية للكاتب ، و منظوره لقضايا العصر وحركة التاريخ ، وتأثره بشكل مباشر أو غير مباشر بالتراكم المستمر للأشكال الفنية أو الأدبية في المجتمع الذي يعيش فيه " . (٢)

(١) بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية) - السابق - ص ١٧ .

(٢) الشكل التكملي في القصة الشعرية ، السابق - ص ٨٥ .

ونتوقف هنا عند رأى لبعض النقاد فى هذا الصدد فقد " ربط بعض النقاد الشكل بـ " وجهة النظر " التى تعكس موقفا من الشكل داخل البحث عن الشكل الملائم للموضوع الملائم. فالكتاب يقف من موضوعه موقفا معينا ينبع من الموقف الأيديولوجى والفكرى عامة، إلى الموقف من البناء أو الشكل الذى من الطبيعى أن يعكس - فيما يعكسه مواقف الكاتب الأيديولوجية أو الفكرية ، وهذا لن يتم إلا عن طريق الشكل الذى يدل على طبيعة الاختيار أو الموقف " . (١) بمعنى أن تقديم الكاتب لشكل ما مثل الأسطوري أو التراثي أو أي شكل آخر ، لا يجيء من قبيل الصدفة ، بل هو اختيار لموقف ما نابع من رؤية الكاتب لما يجري فى واقعه ، الذى بدا له بشكل من الأشكال ، ولهذا فإن الشكل القصصى فى عمقه ، هو " وجهة نظر " قاد بها الكاتب عملية التشكيل أو الرؤية الخاصة للعالم .

وعلى ذلك يصبح الشكل ممتلكا لدلالة هامة تعكس ما يزرخ به العصر من تحولات فى هياكله الثقافية والاجتماعية . وهذا يفسر ارتباط شكل أو عدة أشكال مختلفة بعصر ما أو حدث ما ، ومثال ذلك هزيمة يونيو ١٩٦٧ - وما أفرزته من أشكال مستحدثة للرواية .

والشكل لا يتغير بتغير إيقاع العصر فقط ، بل إنه يتغير عندما يفقد وظيفته أو عندما تستنفد كفاءته فى التعبير عن مضمون محدد ، وهنا يبحث الروائي عن صيغة جديدة ، مثال ذلك رواية تعاقب الأجيال - ثلاثية نجيب محفوظ الشهيرة (بين القصرين - قصر الشوق - السكرية) وقد قدمها فى شكل تقليدي بلغ أقصى درجات الكفاءة وإتقان الصنعة ، بحيث اعتبرت " عمودا أعلى " لهذا الشكل . ولهذا لم يشأ أحد من الروائيين وحتى نجيب محفوظ نفسه ، أن يكرر نفس الصيغة - حيث استنفدت هدفها - ولكنه وظف الفكرة فى أشكال أخرى أثبتت كفاءتها وفعاليتها .

(١) الشكل القصصى فى القصة العربية - السابق - ص ٨٥

" إن شكل الرواية الفني ضرورة جمالية وعضوية لأنه الطريقة الوحيدة لمنح العمل الفني شخصيته المستقلة به والتابعة من جزئيات ، وبدون الشكل تفقد الرواية معناها وشخصيتها، وفي هذه الحالة لا نعلما أديا وإنما مجرد اعترافات أو خواطر أو مذكرات شخصية أو غير شخصية للكاتب " (١) ، ولهذا فإن عملية البحث عن شكل جديد للرواية المصرية ، " قضية مطروحة تحتاج مفاخرة واستعدادا وثقافة وحاسا . وأول شرط لتحقيق احتياجات هذه القضية الفكرية والجمالية ، هو تجاوز الطريق المستهلك الذي استفدته الرواية المصرية ، المستوفية الشروط في الحبكة ورسم شخصيات غطية ، والسرديات الآلي للزمن بمفهوم خارجي دون تقص لنفوس الشخصيات ، أو لطبيعة الجو والمكان والزمان ، وأهم من ذلك وجود خلفية فكرية وراء عملية الإبداع الروائي " . (٢)

ونحن في هذه الدراسة الأكاديمية المتواضعة ، نخص كل الجهد لأعمال عميد الرواية العربية وشيخها غيب محفوظ . والذي أثرى تاريخ الرواية العربية بروائعته الفنية ، والتي تناولتها سابقا ويتناولها لاحقا العديد من الدراسات الأكاديمية والبحوث المتخصصة بالدراسة والتحليل ، حيث مثل إنتاجه الروائي تأصيلا فريدا للرواية العربية ، ونهض بها من الغلبة إلى العالمية وذلك بمحصول بعض أعماله الروائية و القصصية على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨ .

وقبل أن نتعرض لميزات اختيار مادة البحث وخطة العمل فيه ، نود أن نشير إلى أن منهج العمل في هذا البحث يتعامل مع أحد الجوانب الفنية في أعمال كاتبنا الكبير ، وهو ،

(١) نيل راجب - قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ - دراسة تحليلية لأصولها الفكرية والجمالية - الهيئة المصرية العامة

للكتاب - القاهرة ١٩٨٨ - ط ٣ - ص ٣٨٩

(٢) عبد الرحمن أبو عوف - البحث عن طريق جديد للرواية العربية المعاصرة . العربى - القاهرة - نوفمبر - ١٩٨٢ -

الصياغة الفنية لروايات نجيب محفوظ ، ويجدر بنا أن نذكر - بشكل موجز - التطور المرحلي الشكلي لروايات الكاتب حسبما تناولته أبحاث أكاديمية جادة وصلت إلى نتائج هامة ومحسوبة ، بلورت فيها بشكل عملي هذا الاتجاه .

وسنلتزم هنا بالتسلسل التاريخي للروايات حتى نلتصم مدى التطور الذي طرأ على أعماله منذ أولى رواياته "عبث الأقدار" ١٩٣٩ وحتى روايته المتميزة "ميرamar" ١٩٦٧ . أما الفترة اللاحقة فسنناولها بشكل مفصل ، حيث إنها الفترة التي تتعامل معها هذه الدراسة . وقد قسم أحد الباحثين الفترة السابقة إلى مراحل ، وصميت كل مرحلة بالطابع المميز لرواياتها . فالمرحلة الأولى وهى التى تميزت رواياتها بالطابع الرومانسي الذي يستقى مضامينه من التاريخ الفرعوني ، وتضمنت أعمال الكاتب الأولى ، "عبث الأقدار" ١٩٣٩ ، "رادويس" ١٩٤٣ و "كفاح طيبة" ١٩٤٤ .

أما المرحلة الثانية والتي سميت بالمرحلة الواقعية الاجتماعية ، فشملت روايات " القاهرة الجديدة " ١٩٤٥ ، " خان الخليلي " ١٩٤٦ ، " زقاق المدق " ١٩٤٧ ، " بداية ونهاية " ١٩٤٩ ، ثم الثلاثية " بين القصرين " ١٩٥٦ ، " قصر الشوق " و " السكرية " ١٩٥٧ . ثم تلتها المرحلة الثالثة وسميت تجاوزا المرحلة النفسية المبتورة والتي قطعت المرحلة الواقعية برواية " السراب " ١٩٤٨ ، وكانت بمثابة " النبتة الغريبة فى تربة لم تعد لها " .^(١) ثم تلى ذلك المرحلة الرابعة ، وأطلق عليها التشكيلية الدرامية ، وتضمنت " اللص والكلاب " ١٩٦٢ ، " السمان والحريف " ١٩٦٢ ، " الطريق " ١٩٦٤ ، " الشحاذ " ١٩٦٥ ، " ثرثرة فوق النيل " ١٩٦٦ ثم أضيفت إليها " ميرamar " ١٩٦٧ . ولولا تعثر طبع " أولاد حارتنا "

(١) قضية الشكل الفني - السابق - ص ٨

١٩٥٩ ، حيث إنها لم تصدر في كتاب حتى عام ١٩٦٧ لاعتبرت البداية الحقيقية للمرحلة الرابعة (١).

وهناك تقسيم آخر لمراحل الإبداع الروائي عند نجيب محفوظ ، تخطى فيه الناقد المرحلة التاريخية ، وأقام تقسيمه على ركيزة أخرى وهي المضمون الاجتماعي ، موضحا ارتباط الإنتاج في هذه القوة بالاجتماع ومجرياته ارتباطا وثيقا ، فالمرحلة الأولى تبدأ منذ صدور "القاهرة الجديدة" ١٩٤٥ وحتى ظهور آخر جزء من الثلاثية ١٩٥٧ . أما المرحلة الثانية فبدأ " بأولاد حارتنا " ١٩٥٩ وتنتهي برواية "ثرثرة فوق النيل " ١٩٦٦ ، وقد غلب على هذه المرحلة الطابع الميتافيزيقي . والمرحلة الثالثة والتي تبدأ من "ميرamar" ١٩٦٧ والتي تدعمها وتعمقها هزيمة يونيو من نفس العام ، وقد اتسمت هذه المرحلة حتى عام ١٩٧٢ بإبداع نجيب للقصة القصيرة والتي يقول نجيب محفوظ عنها إنها تصوير فوتوغرافي للواقع على الرغم من إيغالها في الرمز (٢) .

والملاحظ أن التقسيمات السابقة تعتمد بشكل مكثف على المضمون ، وقد يبدو التقسيم الأول و للوهلة الأولى كذلك ، إلا أنه بعد قراءة فاحصة يتبين أنه ينطلق من المضمون إلى الشكل - وهو هدف الدراسة - دون فصل بينهما وهذا ما فصلت فيه الدراسات النقدية الحديثة " إن العمل الأدبي ليس شكلا ، كما أنه ليس مضمونا ، وإنما هو كيان جديد ، يتكون منهما " (٣) . ويتضح الفرق جليا في التقسيم حيث اعتمد بشكل مباشر وواضح على المضمون وأكد على توثيق العلاقة بينه وبين المناخ العام للمجتمع كخلفية يستقي منها الكاتب فكره .

(١) قضية الشكل الفني ، السابق ، ص ١٦ - ويرجع له التقسيم المرحلي المذكور

(٢) كمال : حدى السكرت - دراسات في الأدب والفن - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة - ١٩٩٠ - ص ٨٩-٩٧

(٣) قراءة الرواية ، السابق ، ص ١١

ونظرا لأن نجيب محفوظ قد كرس حياته لميدان الرواية حيث ذكر في حديث له " إن الرواية شكل عجيب من حيث إنه يحتوى جميع الأشكال الأدبية ، بل الفنية وهى أفضل أداة للتصير بالكلمة عن أي عصر يسمح للأدب بحرية التنفس والحركة " (١) فقد دفعه ولعه بها إلى ابتداع أشكال جديدة وابتكار أساليب حديثة ، لم يستقها من الأشكال الأوروبية للرواية ولم يستبسطها من المحاولات التى سبقته ، بل دفعته إليها مراحل التطور الخلاق الذي مر ومازال يمر بها . وهو الأمر الذي ميزه عن بقية الكتاب خاصة كتاب جيله الذين عاصروا بداياته .

حيث لم يبعد شكل الرواية فى ذلك الحين عن الأشكال الأدبية الأخرى المعاصرة من بحوث أدبية، ومقالات صحفية، ومقامات مطولة، ودراسات نقدية . ويرجع ذلك إلى تأثير المنهج الصحافي على روائي تلك الفترة ، خاصة أن بعضهم اشتغل بالصحافة أمثال محمد حسين هيكل وطه حسين . أما البعض الآخر فلم يعملوا حساب الشكل الفني لأعمالهم، سواء كان ذلك جهلا به ، أو تجاهلا له ، أو لعدم التمكن من السيطرة على أجوانه الفنية ، وهو الأمر الذي تفوق فيه نجيب محفوظ ، وبرع فى تطوير تلك الأدوات الفنية وجعلها تناسب المضامين الجديدة التى يلتقطها بعين الفنان المتفحص ، وإليه يرجع الفضل فى نشأة العلاقة الحميمة بين المضمون الذي يكون الشكل ، وترك الشكل يتفاعل مع المضمون ، ولذلك انعدمت فى معظم أعماله الفجوة التى تفصل بينهما (٢) .

وعندما سئل نجيب محفوظ عن رأيه فى أفضل صفة يمكن أن يمتلكها الكاتب الروائي ، هل هى الصفة الشكلية أم الصفة الفكرية ؟

(١) عبد الرحمن أبو عوف - الرؤى المعاصرة في روايات نجيب محفوظ - مطبعة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩١ -

أجاب قائلا : " لا يمكن الفصل بين الفكر والشكل . فإذا تكلمنا عن ميزة الروائي ، فهي تتمثل أولا وقبل كل شيء ، في قدرته على مزج فكره بشكله . فالأفكار - كما هو معلوم - أفكار عامة ، وقد يكون دور الكاتب الروائي فيها دور المطلق أو المشارك . وكذلك الأمر بالنسبة للأشكال فهي عامة أيضا . أو قد يكون دور الكاتب هنا هو التأثير لا أكثر ولا أقل . لذلك فإن التوفيق الحقيقي الذي يمكن أن يصادف الكاتب هو مدى تمكنه من مزاجته ما يمتلكه من شكل . وهى عملية تتم تلقائيا ودون تدبير . بل لعلها تفسد وتفشل تماما إذا خضعت لتدبير سابق " (١) .

أما المرحلة الأخيرة من تاريخ الإبداع الروائي عند نجيب محفوظ، ونعني بها الفترة التي تبدأ برأئته الروائية " المرايا " ١٩٧٢ وتوقف عند آخر إنتاج روائي له في دراستنا وهي " قشعر " ١٩٨٨ ، وهى الفترة التي سبقت بها هذا البحث ، متخيرين بعض النماذج من روايات الكاتب ، والتي يستدعي الوقوف عليها حيث إنها تشكل ، وبلا شك ، منعطفًا جديدًا في الشكل الفني للرواية العربية ، وإضافة جديدة للرصيد الزاخر لتاريخ نجيب محفوظ الأدبي . وقبل أن نخوض في ذلك نود أن نعرض بشكل موجز المناخ العام الذي كان سائدًا في المجتمع ومدى تأثير نجيب محفوظ به ، وإلى أي حد انعكس ذلك على أعماله الفنية في تلك الفترة .

فلا أحد يستطيع أن ينكر أن ثمة تطورا مستمرا في مجال الشكل في كل مراحل كتاباته، وهذا التطور يلحظه للوهلة الأولى ، قارئ نجيب محفوظ . فعلى حين اتبع كاتبنا الشكل التقليدي الكلاسيكي في ثلاثيته الشهيرة ، نجده وبداية من "أولاد حارتنا" تجاوز هذا الشكل ولم يعبأ به ودخل مرحلة جديدة ، وهى مرحلة " تأصيل " للرواية العربية .

(١) الرؤى المعقدة في روايات نجيب محفوظ ، السابق ، - ص ١٥٦ .

" إن الرواية التي كنت أكتبها حتى الثلاثية . هي الرواية بمعناها وشكلها التقليديين وهذا النوع من الرواية ، لا يستقيم أمره إلا في مجتمع ثابت ، مستقر ، وواضح الملامح . لا في مجتمع يعرض للتغير في كل لحظة ، وإذا كانت الرواية التقليدية تقوم على وصف المجتمع فإن المجتمع المتطور المتغير باستمرار ، لا يفرى بوصفه بقدر ما يفرى بالتفكير فيه". (١)

ومن هذا المنطلق أعز نجيب محفوظ في عديد من التجارب الفنية التي أغثت أشكالاً مستحدثة للرواية . ففي هذه المرحلة اتجهت الرواية الحديثة إلى الإغراب في الشكل نتيجة لافتقار الموضوعات ، ولهذا ظن العديد من الروائيين أن " الرواية " قد استنفدت أغراضها ، مما أوقع الكثير منهم في أزمة ، إذ أحسوا بأن كل ما يفكرون فيه من قبل ، وكل ما يريدون التعبير عنه قد سبق التعبير عنه ، ولهذا السبب ركز هؤلاء الروائيون على الشكل . وبدأت الرواية عندهم تتجه نفس الاتجاه الذي اتجهت إليه الفنون التشكيلية ، وتتحول إلى شكل صرف يصبح " الموضوع " فيه شيئاً ثانوياً .

ولكن نجيب محفوظ كان له موقف خاص من هذا الاتجاه ، وبشكل خاص مع "الرواية" كشكل من الأشكال الفنية ، حيث أكد كاتبنا الكبير أن الرواية ستظل شكلاً محبباً ما عاشت في نفس الإنسان الرغبة في الأدب والحاجة إليه ، وأضاف " أن الجديد دائماً ليس هو الموضوع الذي يطرق من قبل ، بل هو الفنان . والفنان هو إنسان عصر وحضارة . وكل جيل يعطى وجهة نظره في موضوعات ثابتة في جميع الأزمان . و " الرواية " لم تحل يوماً من موضوعات الفلسفة ، إلا أن الاتجاه الحديث في الرواية يجعل للفلسفة الميتافيزيقية

(١) الروى المصورة في روايات نجيب محفوظ ، السابق ، ص . ١٥٥

مكانا واسعا فيها ، ويرجع ذلك إلى أن أوروبا فقدت الإيمان بالعلم وحده ، وبدأت تتجه للميتافيزيقية . وما رواية " أولاد حارتنا " إلا صدى للتفكير في أزمة العصر الحديث .^(١)

أما مستقبل الرواية العربية ، فيرى نجيب محفوظ ، أن الطابع الجديد للعصر هو طرح الأسئلة ومحاولة الإجابة عليها ، وأن الجدل العقلي هو الصفة الغالبة للتفكير المعاصر . وهذا كان المسرح ، هو الشكل الفني المناسب لهذه الأيديولوجية الجديدة ولكن " الرواية " لا تقف إزاء ذلك مكتوفة الأيدي ، إنها تغير أسلوبها في العلاج ، وتكشف " فنية " جديدة لها . وهو الذي يفسر المحاولات الجديدة في الرواية المعاصرة ، فعندما كانت الرواية تهتم بالحياة في حد ذاتها كان الأسلوب الروائي التقليدي أنسب شئ لها ، وكانت الشخصية الإنسانية تظهر بكل تفاصيلها .

أما حين تتحول الحياة إلى مشكلة لا يصبح الإنسان شخصا معينا ، بل مجرد إنسان . ليس هو شخص بالذات يتميز عن سائر الناس بتفاصيله الخاصة الذاتية . ولهذا تختفي التفاصيل ، ويختفي السرد ، وتتصدر المناقشة كل العناصر الأخرى . وحينما كان نجيب محفوظ مشغولا بالحياة ودلالاتها ، كان أنسب أسلوب استخدمه هو الأسلوب الواقعي الذي قدم به أعماله لسنوات طويلة . كانت التفاصيل سواء في البيئة أو الأشخاص أو الأحداث على قدر كبير من الأهمية . وهو أسلوب يعكس الحياة في مجملتها ، وتنشق منه الأفكار بطريقة غير مباشرة .

حينما بدأت الأفكار ، والإحساس بها يشغله ، لم تعد البيئة ولا الأشخاص ولا الأحداث مطلوبة لذاتها . فالشخصية صارت أقرب إلى الرمز أو النموذج ، والبيئة لم تعد

(١) نجيب محفوظ - النجاشي الجديد ومستقبل الرواية - الكتاب - القاهرة - فبراير ١٩٦٤ - ص ١٨ - ٢٤

تعرض بتفاصيلها . بل صارت أشبه بالديكور الحديث ، والأحداث يعتمد في اختيارها على بلورة الأفكار الرئيسية . وقد اعتمد نجيب محفوظ على أن تكون أفكاره كلها نابعة من الواقع وبالتحديد (واقع الحارة المصرية) اعتقاداً منه أنه حين تتبع الفكرة من الواقع ونتيجة لمعيشة خصبه له ، يتحقق الصدق والمواءمة للعمل . (١)

واستكمالاً لرؤيته عن مستقبل الرواية في تلك الفترة ، يذكر نجيب محفوظ أن " مستقبل الرواية في ظل ظروف العصر قد يكون مشكلة بالنسبة لكتاب القيم المنهارة ، وقد يكون البحث عن تكتيك جديد شيئاً هاماً بالنسبة لهم . ولكن من خلال تجاربي في الرواية لم أشعر بمشكلة بهذه الحدة ، بل إنني أحلها بمنتهى البساطة . فالمضمون الذي أفكر فيه وما وراءه من انفعال هو الذي يحدد لي الشكل دون عناء ، ودون اكتراث بقدمه أو جدته . التكتيك بالنسبة لي مناسب أو غير مناسب . " (٢)

وعندما حدثت هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، وما ترتب عليها من هزة عنيفة في نفوس ووجدان الشعب العربي ، والمبدع العربي ، راح نجيب محفوظ - مظه مثل بقية الكتاب المبدعين - يجتزأ ألم النكسة ، فقد هزته الهزيمة النكراء بقوة وزلزلت كيانه وجدانه ، وانعكس ذلك دون شك - على إنتاجه الأدبي في تلك الحقبة الصعبة ، فلم يحدث أن كتب عملاً روائياً ضخماً ، ولكنه آثر أن ينشر إنطباعاته في مجموعات القصص القصيرة ، " حارة القط الأسود " ١٩٦٩ ، " تحت المظلة " ١٩٦٩ ، " حكاية بلا بداية ولانهاية " ١٩٧١ ، " شهر العسل " ١٩٧١ . ثم كتب " المراهبة " ١٩٧٢ لتكون أول عمل روائي طويل بعد النكسة ،

(١) أنظر : النجاشي الجديد و مستقبل الرواية ، السابق ، ص ١٤-١٨

(٢) النجاشي الجديد و مستقبل الرواية ، السابق ، - ص ٢٢

وتغفل منعطفًا جديدًا للشكل الروائي عند نجيب محفوظ ، متأثرًا فيه بأبعاد المرحلة الاجتماعية والفنية التي يمر بها الكاتب .

وبالنسبة لالتزامه بقواعد كتابة الرواية في تلك المرحلة ، صرح نجيب محفوظ بأنه "لا يهتم بشيء من هذا إلا بالتصير عن ذاته بحرية تامة ، سواء اتفق هذا مع التعبير أو اختلف أو حتى تناقض مع القواعد ، فهذا لا يهمه إطلاقًا ، ولم تعد القواعد في نظره إلا الأسلوب الذي يكتب به الكاتب ، أي ليس هناك قواعد ، ويصح جدًا أن يكون له أسلوبه الخاص الذي يكتب به " (١) . وقد توالى أعماله الروائية في تلك الفترة ، لتعبر بوعي عن واقع العصر وعجريات أموره . وهذا الوعي الذي نعثر عليه في النص الروائي ، لا يتمثل فقط في المضمون الذي يقدمه النص ، بل يعبدها إلى الصياغة الفنية التي تسهم - بشكل مباشر - في البلوغ بالعمل الروائي إلى أقصى مدى فعال له .

وعلى الرغم من أن الفترة الزمنية التي تخبرناها موضوعًا للدراسة في هذا البحث ، اتسمت بالفرازة في الإبداع الروائي لنجيب محفوظ ، حيث احتوت على ست عشرة رواية فنية طويلة ، فإننا لم ندرسها جميعًا بل تخبرنا بعضها منها وهو ما يمثل علامة أو اتجاهًا جديدًا للشكل الفني ، أو تأصيلًا لاتجاه بدأه محفوظ من قبل وأضاف إليه من فنه وإبداعه فأرسى تقاليده . وقد يكتب الروائي الكثير ولكن بعض ما كتب يعد علامات في طريقه الفني ، وفي هذا الصدد يقول نجيب محفوظ : " يعتقد أن أي كاتب قد يؤلف ثلاثين أو أربعين عملاً إبداعياً ، ولكن يتلخص في عمل أو اثنين أو ثلاثة على أكثر تقدير ، وبقيه أعماله إما أن تكون تمهيداً لأعماله الكبيرة أو تنويعات على حزن سابق " (٢) .

(١) أحمد بدوي (إعداد) - الفن الروائي من خلال تجاربهم - حديث مع نجيب محفوظ - فصول يناير - فبراير -

مارس ١٩٨٢ - ص ٢٢٢

(٢) الروى المعبرة في روايات نجيب محفوظ ، السابق - ص . ١٧٠

ولا يفوتنا في نهاية هذه المقدمة أن نؤكد على " أن التجديد والابتكار في الشكل الفني للعمل الروائي يعد نتيجة لشغف نجيب محفوظ بتجريب الأشكال الفنية الجديدة وعدم الالتزام الصارم بمنهج واحد . وقد يعيب أعماله برتابة مملّة وتكرار قد يقضى على عنصر الجدة والأصالة الواجب توافره في كل عمل أدبي أصيل " (١) . ومن هذا المنطلق حق القول : إن نجيب محفوظ سار بالرواية الواقعية إلى آفاق أبعد وأشمل عما عهدناه من قبل في تطوره الفني على مدى سنوات إبداعه الطويلة .. فهو قد خرج من الإطار الاجتماعي الواقعي بعد " الثلاثية " ليحوب آفاقا أرحب على مستوى التجريب في الشكل الروائي ، والتجريب في الموضوع الروائي في الوقت ذاته .. فمزج الواقع بالرمز واتخذ من الخلفية الاجتماعية إطارا رمزيا للوصول إلى المعاني الكلية التي لا تقتصر على واقع اجتماعي بعينه أو ظروف زمنية بعينها . " فكانه أراد بذلك أن يسبح في المطلق متخذا الواقع نقطة انطلاق لا ارتكاز فيصبح الواقع في رواياته الرمزية كالقاعدة التي ينفصل عنها الصاروخ ليسبح بعد ذلك في الفضاء الرحب ويلامس المعاني الكبيرة التي تلهينا حياة الأرض عن إدراكها بسبب صراع الحياة اليومي " (٢)

وأخيرا وما لاخلك فيه أن الرواية المصرية بل العربية قد تجاوزت على يد نجيب محفوظ مرحلة التأهيل والمراهقة الفكرية والجمالية ، " وأصبحت مرآة تتجول في تاريخ وزمن وحضارة المجتمع المصري والعربي ، وتقدم وصفا مجازيا بانوراميا لكل المشكلات الروحية والسلوكية التي يعانيها ، ثم إنه خلق من الحارة المصرية مكانا أسطوريا تعالج فيه كل المشكلات الإنسانية برحابة وأصالة وبصوته الخاص " (٣) .

(١) قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ ، السابق ، - ص ٢٢٥

(٢) صبري مهران - و قلب الوطن - إبداع - القاهرة - نوفمبر ١٩٩٤ - ص ٢٧

(٣) البحث عن طريق تجديد الرواية المعاصرة ، السابق ، - ص ٥٨

- الفصل الأول

أسلوب الشخصية " الهيكلية "

فى روايات نجيب محفوظ

إن الرواية - وكما هو ثابت من قبل - استجابة حتمية وانعكاس مباشر لطبيعة الواقع الحضاري الذي تنبثق عنه . والروائي هو ذلك التوموز الجيد شديد الحساسية لكل التحولات والتغيرات التي يتعرض لها مجتمعه فى كافة مستوياته ، ولهذا كان من الصعب التسليم بوجود نص أدبي منفصل عن واقعه الحضاري ولا ينبثق عنه . ونحن قد سبق أن ذكرنا فى مرحلة التمهيد أن نجيب محفوظ ، ومنذ روايته " ميرamar " لم يكتب رواية فنية طويلة حتى ١٩٧٢ ، وذكرنا أيضا أن القصة القصيرة بمقوماتها الفنية هي التي واءمت شيخ الأدباء ليسجل فيها انطباعاته عن تلك المرحلة .

وقد حدثت تحولات كثيرة وحتمية فى المجتمع فى تلك الفترة ، انعكست آثارها على كل أوجه الحياة الاجتماعية والأدبية بشكل خاص . وأحدثت هزعة يونيو ١٩٦٧ هزة عنيفة زلزلت النفوس ، وزعزعت الثقة فى النظام ، وفقد العديد تواصلهم مع مجتمعهم ومن أخص هؤلاء المدعون والأدباء ، وقد انعكس ذلك على إبداعاتهم الأدبية ، فمنهم من آثر العزلة المادية أو المعنوية ، ومنهم من واكب المرحلة وأطلق نفسه العنان فى التعبير ، فاستنست الأعمال بالعشوائية واللامنطق كمعادل موضوعي فى العمل الفني له هدفه الفكري الذي يعبر عن روح العصر .

وكان من نتيجة تفاعل استراتيجيات النص الأدبي مع واقعه الحضاري ، ظهور بعض الصيغ

الروائية الجديدة التي تعبر عن انفتاح وسيولة الرؤية في المرحلة الجديدة . ولأن واقع المرحلة قد تغير ، واستفدت الأشكال الروائية التقليدية فاعليتها - فلم تعد الروابط التي تخلق التماسك الداخلي للنص الروائي تنهض على منطق التابع السببي ، والتسلسل المنطقي للأحداث ، ولم تعد أيضا الأحداث مترابطة بالشكل التقليدي ، وإنما اعتمدت على منطق مغاير ينهض على ما يسمى بذاكرة النص الداخلية ، وعلى التابع الكيفي الذي يعتمد أساسا على المنطق الجدلي في خلق علاقة وطيدة بين الوحدات والجزئيات والشخصيات والمواقف ، والتي تبدو لأول وهلة أنها منفصلة ومستقلة ولكنها في مجملها وحدة فنية كاملة متكاملة ^(١) .

إن الواقع الموضوعي الذي نحياه في هذا القرن من الزمان " زمان الرواية " حافل باللامنطق ، يتداخل فيه الماضي بالحاضر ، وتصبح فيه الصدف العشوائية حتمية . وكل شيء ماض في طريقة بلا ضوابط ، كل في دنياه له فكره ، توقعاته وقواعده . ولكن في النهاية هناك المجتمع الذي يدور في فلكه الجميع ، إنه القوة العلوية التي تفرض المصائر . وقد لاقى ذلك نزعة التجديد والتحرر في نفوس الأدباء والمبدعين وعلى رأسهم أدينا الكبير نجيب محفوظ ، الذي أفصح عن رغبة في عدم الالتزام بالقواعد التقليدية لكتابة الرواية ، فهو لم يعد يهتم بها مطلقا ، ولم تعد القواعد في نظره إلا الأسلوب الذي يكتب به الكاتب ^(٢) .

وهذا يعني أن النص هو الذي يخلق القواعد ، فهي تتبع من داخله ، ولا تفرض عليه كقوالب جامدة ، فيبدو مفصلا ويفقد قيمته التي يستمدّها من التلقائية في التعبير عن

(١) انظر : الرواية وفروعها - معبروات الواقع العربي واستجابة الرواية الجمالية ، السابق ، ص . ٤٠

(٢) انظر : الفن الروائي من خلال تجاربهم - حديث مع نجيب محفوظ ، السابق ، ص . ٢٢٢

الواقع والإيهام به . ولهذا لم تعد هناك قواعد ثابتة فى كتابة الرواية مطلقا كان الوضع مع الرواية التقليدية ، وهى متغيرة من مبدع إلى آخر تبعاً للأسلوب الروائى وطبيعة مضمونه الدرامى .

"إن المضمون الذى أفكر فيه وما وراءه من انفعال هو الذى يحدد لى الشكل دون عناء" (١)
بعد فترة توقف عن كتابة الرواية الطويلة وامتدت من "ميرامار" ١٩٦٧ وحتى عام ١٩٧٢ حيث أصدر روايته الطويلة "المرايا" التى تمثل منعطفًا جديدًا للصياغة الروائية عند نجيب محفوظ . وقد تميزت الغالبية من إنتاجه الروائى فى المرحلة اللاحقة بتقسيمه من حيث الشكل إلى فصول مستقلة مسماه أو مرقمة ترقيمًا عدديًا . وقد يبدو للقارئ للوهلة الأولى أنها كلها تتبع منهجًا واحدًا ، ولكن بعد قراءة فاحصة للنص وجدنا أنها تمثل صيغًا فنية متعددة ومتباينة . وقد اتخذنا "المرايا" ركيزة لاتجاه جديد اتبعه نجيب محفوظ فى الكتابة الروائية وتواصل فى أعمال أخرى لاحقة . وهو اتجاه يعتمد على تقديم الشخصية فى شكلها النمطي أو الهيكلى بحيث تمثل وحدة أو جزئية فى البناء الدرامى ككل . وبحيث يقوم البناء الدرامى نفسه على منطق الزاى فى خط أفقى هذه الجزئيات ولا تخضع أداة الربط بين هذه الوحدات لمنطق التابع الزمنى أو السببى ، ولكنها تخضع لمنطق خاص يختلف من عمل إلى آخر تبعاً لطبيعة المضمون الدرامى .

وقد تخيرنا ثلاثًا من روايات نجيب محفوظ لتمثل نموذجًا تطبيقيًا لهذا الاتجاه الجديد بنودها "بالمرايا" ١٩٧٢ ، "حكايات حارتنا" ١٩٧٥ ثم "حديث الصباح والمساء" ١٩٨٧ .

وقد اجتمعت تلك الأعمال الروائية الثلاثة على قاعدة واحدة ، وهو انطلاقها من دلالة اجتماعية تستهدف بشكل مباشر " غاذج غطية لنعيات الطبقة المتوسطة والحياة الشعبية

(١) النجلى المنهد ومستقبل الرواية - السابق ، ص . ٢٢

فى الحارة المصرية " (١) متخذاً المجتمع المصري بأحداثه وتغيراته وما أفرزه من أنماط بشرية واجتماعية مادة لروايته .

" فالمرأيا " ١٩٧٢ ، عكست أحوال المجتمع المصري بسليباته وإيجابياته على مدى خمسين عاما (١٩١٩ - ١٩٧٠) وذلك من خلال كم هائل من الأنماط البشرية ، هي فى حقيقة الأمر إفرار لهذا الكيان الكبير (المجتمع المصري) ، تتفاعل معه فى علاقة حميمة ، وتؤثر فى كيانه وتتأثر بتحولاته وتطوراته ، وذلك على مدى حقبة من الزمان قوامها خمسون عاما ، توالى فيها أهم الأحداث السياسية والاجتماعية فى تاريخ مصر .

أما " حكايات حارتنا " ١٩٧٥ فتزسد حركة مجتمع ذات يشة اجتماعية ومكانية أضيق حدودا من المجتمع الأكبر ، و هي " الحارة المصرية " كأصل للحياة ، ومنبع للأحداث والشخصيات ، وبعدها العيني والغيبى ، وبكل ملاحظها المكانية والبشرية من خلال لوحات فنية لنماذج بشرية واجتماعية تحيا داخل الحارة ، نتعرف عن طريقها على ديباب الحياة وواقعها ، وكيف تجرى الأحداث بل والحياة اليومية داخل هذا العالم الصغير ، و هو عالم حارة نجيب محفوظ .

وفى " حديث الصباح والمساء " ١٩٨٧ ، نتعامل مع الخلية الأولى للمجتمع الكبير ، و هي " الأسرة " المصرية والممتدة عبر سبعة أجيال متعاقبة ، من الأبناء والأحفاد الذين يمثلون فى امتدادهم وتنوعهم مختلف الأنماط البشرية والاجتماعية ، التى ظهرت فى المجتمع المصري عبر مائتى عام ، هي تاريخ هذه الأسرة المتعاقبة الأجيال ، والتى تحيا داخله وتؤثر وتتأثر بكل ما يدور فيه من أحداث وتحولات .

(١) الرؤى المعبرة فى روايات نجيب محفوظ - السابق ، ص ٥٣

اتبع نجيب محفوظ في تقديمه لتلك الأعمال الروائية الثلاثة تقسيما متميزا ، معتمدا في ذلك على أن " الفصول في الحكاية السردية قد تأخذ أرقاما تكتب بالعدد الرياضي ، كما تكتب هذه الأرقام بالحروف الأبجدية ، وقد يستغني الكاتب جملة عن الأرقام فيكتب الفصول بأسماء الشخصيات " ^(١) . ولهذا فقد قدمت فصول كل رواية منفصلة مستقلة من حيث الشكل ، معتمدة على تقديم مادتها عبر السرد والحوار بنفس درجة الفاعلية ، وعلى لسان راو - اختلف دوره من رواية إلى أخرى - وليس عبر الوعي المباشر للشخصيات نفسها .

ففي رواية " المرايا " يتكون البناء الروائي من خمسة وخمسين فصلا ، يحمل كل فصل اسم الشخصية التي يعرض لها ، وقد خضع تماقب الفصول للترتيب الأبجدي لأسماء هذه الشخصيات . وقد مثلت هذه الشخصيات قاعدة عريضة من الأغماط البشرية الاجتماعية التي أفرزها المجتمع المصري على مدى خمسين عاما ، وكأنما أراد نجيب محفوظ أن " يجسد هدبر الزمن و هو يتدفق حاملا متناقضاته المتلاحقة . وهذه المتناقضات كانت السبب في أننا لم نجد شخصية تكرر أخرى سبقتها " ^(٢) . و هو " في تصور آخر حاول في خمس وخمسين لوحة ، تمثل خمسا وخمسين شخصية ، أن يعطي صورة أقرب إلى الواقع عن تطور الحياة السياسية والثقافية ، في فترة زمنية من تاريخ مصر هي النصف الأول من هذا القرن وذلك في أسلوب في روايات " ^(٣) .

أما في " حكايات حارتنا " فقد قدم العمل في ثمان وسبعين لوحة ، مرقمة ترقيما عدديا تسلسليا . وتعتمد اللوحات على وصف الأغماط البشرية واجتماعية - ألغناها داخل الحارة

(١) عبد الفتاح عثمان - بناء الرواية - مكتبة الشهاب - القاهرة - ١٩٨٨ - ص ٢٧٢ .

(٢) قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ - السابق ، ص ٣١ .

(3) ROGER ALLEN . "Mirrors By Najib Mahfuz" The Muslim World
VOL. 62 . NO . 2 April . 1972 . P . 116 .

المصرية - في تفاعلها مع أحداث الحياة اليومية داخل الحارة . و هي وباعتراف المؤلف بعض من ذكريات طفولته والتي عاشها وانطبعت في ذاكرته ^(١) . وقد اتسمت هذه اللوحات بالصيغة الوصفية التي تعتمد على تقديم الشخصية " النمط " كمدخل لوصف مظاهر الحياة اليومية بكل ملامحها الواقعية في عالم الحارة المحفوظة .

ولم " حديث الصباح والمساء " أو رواية الأجيال - إن جاز أن نطلق عليها ذلك - يدفع المؤلف برؤاه عبر سبعة وستين فصلا ، ويمثل كل فصل شخصية محددة و هي أحد أفراد العائلة الممتدة . ويأتي تتابع هذه الفصول طبقا للتزيت الأبجدي للاسم الأول لكل شخصية و هي في هذا الملح تتلاقى مع " المرايا " . ولكنها تميزت عنها بأنه في بداية كل مجموعة تحمل حرفا أبجديا ، يذكر المؤلف أنسا في (حرف الباء مثلا أو الشين) وكأنما نحن أمام فهرس أبجدي للأسماء . وهذه الفصول قريبة الشبه " بالملف " الذي يحوى بيانات كل شخصية تبعا لنظام ثابت من حيث ، مكان الميلاد ، درجة القرابة إلى العائلة ، الثقافة ، الملامح الشخصية ، أهم الأحداث التي أثرت وتأثر بها ثم النهاية .

وقد تعددت الآراء حول اختيار نجيب محفوظ هذا الاتجاه الشكلي لرواياته ، وبصفة خاصة الصيغة الروائية التي كتبت بها كل من " المرايا " و " حكايات حارتنا " وأرجعوا ذلك إلى تأثير نجيب محفوظ بظروف نكسة يونيو ١٩٦٧ ، وانقضاء الأمن والمعنى والغاية ، والذي ترتب عليه كتابته لنوعية القصة القصيرة ، حيث تتناسب مع انطباعات المرحلة بانفعالاته السريعة المتغيرة . ففي هذه المرحلة أبدع نجيب محفوظ خمس مجموعات قصصية هي : " حارة القط الأسود " ١٩٦٩ ، " تحت المظلة " ١٩٦٩ ، " حكاية بلا بداية ولا

^(١) جمال البعلبكي (إعداد) - نجيب محفوظ يذكر - دار الساورة - بيروت - ١٩٨٠ - ص ١٥٢

نهاية " ١٩٧١ ، " شهر العسل " ١٩٧١ ، " الجرعة " ١٩٧٢ .^(١) وقد اعتمد نجيب محفوظ في كتابته هذه المجموعات القصصية " على الرمز غير الشفاف وعلى استخدام أسلوب اللامعقول " ^(٢)

وهذا ما جعل أحد الباحثين يقول إن " المايا " بقصوها المستقلة قريبة الشبه بالقصص القصيرة ، فنحن " نرى في كل شخصية قصة قصيرة من نوع جديد ، مكثفة اللغة ، سريعة الحوار ، وهما السمتان اللتان ميزتا قصص تحت المظلة وشهر العسل " ^(٣) و هو ما أناره أيضا وأضاف إليه بحث آخر ، حيث يشير إلى أن وحدات المايا تمثل بذور القصة القصيرة مستندا في ذلك على توافر بعض العناصر الفنية التي تؤهلها لذلك - من وجهة نظره - ، ذاكرًا أن كل فصل يهتم بحديث محدد ويدخل فيه مباشرة دون مقدمات ، واللجوء إلى البداية الحوارية دون تقديم مقدمة سردية ، وال ميل إلى عرض اللوحة الطبيعية المكثفة والمركزة والكلمات المعتمدة على اللون والحركة ، وترجيح عنصر الحوار ، والوصف المركز المكثف .^(٤)

والمعروف لدينا أن القصة القصيرة كجنس أدبي يتميز عن غيره من الأشكال الأدبية بوحدة الموقف ، ووحدة الهدف ووحدة الانطباع وما يستتبع ذلك من وحدة زمنية ، وتكثيف عال

(١) حسن البندري - في القصة القصيرة عند نجيب محفوظ - ط ٢ - مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٨٨ - ص ٢٥٩

وما بعدها

(٢) حمدي السكوت - دراسات في الأدب والنقد - السابق - ص ١٨١

(٣) أنظر : فائق إسماعيل مرسى - تحليل مقالة لروجر كين في دورية " العالم الإسلامي " - أبريل ١٩٧٢ - ص ١١٦

- ١٢٥ في فصول - يولييه - أغسطس - سبتمبر - ١٩٨٢ - ص ٣٦٢

(٤) أنظر : محمد عبد الحكيم عبد الباقى - الفن الروائي عند نجيب محفوظ من مرام إلى الخرافات - ط ١ - القاهرة -

١٩٨٩ - ص ٦١-٦٣

للدلغة الشعرية واللغة المعبرة عنها^(١) . ووحدات أو فصول المايا لا تتوفر فيها تلك العناصر بشكل ملموس . فكل فصل يقدم أكثر من موقف أو حدث بين الشخصية صاحبة الفصل والراوي ، في لغة سرديّة حوارية متكافئة تراوح بين التقريرية والمعبرة ، ولكنها لاتصل إلى المكثفة . والزمن ممتد في تفاعل مع الشخصيات (من الماضي إلى الماضي) فأحيانا يبدأ الراوي ذكرياته مع الشخصية في مرحلة زمنية معينة ثم ، ينهي الفصل بسرده عن نفس الشخصية في مرحلة لاحقة يختلف قوامها الزمني تبعاً لحجم الذكريات عن كل، شخصية ولهذا لم يتحقق عنصر الوحدة الزمنية في الفصول .

واستبح ذلك عدم توافر " وحدة الانطباع " خاصة وأن العرض للشخصية والخطوط الدرامية في الفصل لا ينتهي بانتهائه ، ولكن يظل وجود الشخصية والخطوط الدرامية قائما في الفصول الأخرى-وهذا ما سنتناوله بالتفصيل في موضوع لاحق في هذا الفصل- ولكن ليس بدرجة مكثفة مثل التي عرض لها الراوي في الفصل المخصص لكل شخصية على حده . ولهذا فإن القول بأن هذه الفصول تشبه بالقصة القصيرة أو هي بذور لها غير مطابقة من الناحية الفنية .

أما بالنسبة إلى " حكايات حارتنا " ففصول العمل تتخذ شكلا آخر مختلفا تمام الاختلاف عن فصول " المايا " فبالرغم من أن كليهما يعتمد في الأصل على تجارب واقعية في حياة نجيب محفوظ ، إلا أنه ذكر في حديث له أنه بدأ العملية بتسجيل من الواقع ثم تطور الأمر بعد ذلك إلى حد الخلق البحث ، وفي ذلك يقول :

(١) أنظر عباس خضر - القصة القصيرة في مصر . منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠ - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة

" نعم .. حكايات حارتنا ، نقول إن السبب ارتباطها بالطفولة ، ربما كان هذا صحيحا ، ولكن معظمها خلق بحت ، ربما كانت تمهيدا " للحرافيش " ، " المrayا " بدأتها عدة بدايات ، خطر لي أن أكتب عن الناس الذين عرفتهم بشكل واقعي ، كلا المشروعين لم يتم ، وإذا التزمت بالحقبة وجدت أن المحصول محدود جدا ، وتحولت الكتابة إلى رواية ، مع أنني بدأتها بنية الكتابة عن أشخاص محددين بشكل واقعي ، وأحيانا يخيل إليك أنك تعرف كل شيء عن شخص معين وإذا قررت الكتابة عنه تجد أنك لا تعرف عنه شيئا ، ولكن عندما يتعلق الأمر بالخلق توجد شخصيات مختلفة وجديدة . " (١)

فعلى حين يمثل الفصل في " المrayا " "وحدة فنية" مكتملة العناصر والبناء وتتوافر فيها كل المقومات الفنية التي تعطيها استقلالها ، لكنها في نفس الوقت لا تنتمي إلى أي شكل من الأشكال الأدبية المعروفة ، فلا هي قصة قصيرة ولا أقصوصة ولا حتى رواية صغيرة ، ولكنها تستعير من كل هؤلاء ملمحا أو آخر لتشكل توليفة جديدة يصعب أن يطلق عليها تصنيف محدد ، ومن مجمل هذه " الوحدات الفنية " يتكون البناء الدرامي والفني للعمل ، معتمدا على عناصر ربط لهذه الوحدات - سنوآلى شرحها لاحقا - ولتجعل هذا البناء متماسكا متخذآ هذا الشكل الفني المتفرد للرواية .

تتخذ الفصول في " حكايات حارتنا " شكل لوحة ذي (رسم عشوائي) (SKETCH)
والتي تعرف بأنها " الوصف الموجز والعام للحدث والذي يعطي صورة مجملآ للقارئ دون

(١) نجيب محفوظ يذكر - السابق ، ص . ٧٥ ، ٨٣ ، ١٠٣ ، ١٠٥

التطرق إلى تفاصيل " (١) ومعنى آخر هي التعبير الكروكي CROQUIS و هو لون من التعبير " يتذكر فيه الفنان منظرا أو حدثا ويرغب في تصويره متخذا شكلا أو إطارا قائما ملموسا " (٢) والحكايات ليست حكاية بالمعنى الفني حيث لا يتوفر فيها مقومات الحكاية من شخصيات أو أحداث وامتداد زمني ومكاني ، بل هي لقطات من سجل ذاكرة الراوي جمعت بينها وحدة المكان (الحارة) ، ومرحلة الطفولة والصبا في حياة الراوي .

أما الفصول في " حديث الصباح والمساء " فقد اتخذت شكل " وحدات فنية " مثل فصول " المرايا " ولكن هذه الفصول قريبة الشبة بالترجمات الشخصية ، أو شهادات لدورات حياة كل شخصية ، يقدمها الروائي بأسلوب ملتزم وصارم حيث يبدأ بال ميلاد وينتهي بالمصير المحتوم وهو الموت ، وكل وحدة من هذه الوحدات مستقلة بنفسها من حيث المقومات الفنية ، متخذة من الشخصية صاحبة الفصل محور الحديث ولكن " هذا لا يعنى أننا لا نشاهد الشخصية إلا من خلال الحديث المباشر عنها في الجزء المخصص لها ، إذ أن هناك مناخا عاما واحدا تخلقه العلاقات المتشابكة يسهم في إضاءة جوانب أخرى من حياة الشخصية في غير الفصول المخصصة لها " (٣) ، وعلى الرغم من استقلال كل وحدة على حده ، إلا أنها تشكل فرعا في شجرة تلك العائلة الممتدة و هي التي تحكى عنها الرواية .

وعلى الرغم من أن مقررات البناء الدرامي أو وحدات الأعمال الثلاثة السابقة ، تبدو من حيث الشكل مستقلة بذاتها للحجيات التي سبق أن ذكرناها في الصفحات السابقة ، إلا

(1) The Oxford English Dictionary , A New English Dictionary of Historical Principles, Vol. IX , S-Soldo , Oxford - at the Clarendon Press . 1933 . p. 134

(2) The New Encyclopaedia Britannica , Vol. 10 1994 . p. 863

(٣) نبيل حنداد - حديث الصباح والمساء (بقرام الطبقة الوسطى المصرية في قرنين) - الأعلام . أغسطس ١٩٨٨ - ص ٢٩

أن هناك عوامل رابطة بين مفردات أو فصول هذه الأعمال ، وتختلف هذه العوامل الرابطة من رواية إلى أخرى تبعاً لطبيعة المضمون الدرامي ، والمقومات الفنية المتوفرة في كل عمل على حده . وتعمل هذه العوامل الرابطة على تلاحم وتماسك هذه الوحدات لتشييد في مجملها البناء الفني الذي يقوم عليه العمل ، متخذاً هذا المعمار الفني المتفرد أو الصيغة الفنية الجديدة.

وفي الصفحات التالية نلقى الضوء على عاملين رابطين بين وحدات النص الروائي ، وهما (الراوي) و (ذاكرة النص الداخلية) .

العامل الأول وهو (الراوي)

يمثل دور " الراوي " العصب الرئيسي في الربط بين وحدات كل من " المراهي " ، و " حكايات حارتنا " ، وذلك لطبيعة المضمون الدرامي الذي يقوم عليه العملين ، وحيث ذكر نجيب محفوظ و هو الراوي في نفس الوقت ، أن المحتوى الدرامي ينتمي بشكل أو بآخر إلى ذكريات خاصة به . ولهذا كان الروائي / الراوي مشاركاً في صنع الحدث ، وكان وجوده صريحاً على مسرح الأحداث . وقد اختلف دوره من عمل إلى آخر ، تبعاً لطبيعة المضمون وموقع الراوي من الحدث الدرامي .

أ- دور الراوي في " المراهي "

ففي المراهي ، يلعب الراوي دوراً حيواً في صنع الحدث . إن شخصية الراوي .. " ذلك الضمير المتكلم ، أو هو الضمير بعينه .. صوت الكاتب أو شاهد العصر . العمود الفقري

الذي يربط بين هؤلاء الناس .. ويتأمل حركتهم .. يقول عنهم ويستخرج أعمق وأهم ما فيهم " (١) . لقد رويت لصول العمل من منظور رؤية واحدة ، و هي عين الراوي وجاءت المقاطع السردية كلها " بضمير المتكلم " (الراوي) في صيغ متعددة ، فأحيانا بصيغة المفرد مثل " سمعت صوتا يناديني " ، " عرفته في مقهى روكسي " ، " تعرفت بها في بيت عجلان ثابت " ، وفي مواضع أخرى بصيغة الجمع مثل " ظهرت في حياتنا ونحن في السنة الرابعة الثانوية " ، حضرنا يوما جنازة قريب لجعفر خليل " ، " وعلمنا ونحن في السنة الأولى من المدرسة الثانوية تدخين الجوزة البوري " أو كلها تعمل في الزمن الماضي .

والراوي في المرات لم يفصح عن هويته بشكل مباشر ومحدد ، ولكن توالفه عنصر المعاصرة وفي مراحل مختلفة من حياته (الطفولة - الصبا - الشباب - الرجولة والنضج حتى الشيخوخة) . وتعرفنا على جوانب شخصية الراوي تباعا عبر كل فصل ، بل عبر كل حدث صغير أو كبير . وقد اتبع نجيب محفوظ منهج " التعرف المرحلي " على جوانب الشخصية أو ما يسمى بمنهج " التفكيكية " (The Deconstruction Of The Self) والذي نادى به "ليوبرساني" Leo Bersani (٢) . وطبقه كنج في مقاله عن "المرايا" (٣) .

فمن خلال حسة وحسين فصلا نتعرف بشكل مرحلي على أبعاد الشخصيات التي تشترك في العمل ، وبنفس المنهج نتعرف تباعا وبأسلوب غير مباشر على جوانب عديدة في شخصية الراوي . وقد ساعد على ذلك أنه راو مشارك و هو في نفس الوقت الراوي العليم بكل شيء (Omniscience) والذي تروى كل الأحداث من وجهة نظره في صورة

(١) فوزية مهران - مرايا نجيب محفوظ الساحرة - روز اليوسف ١٩٧٧/٣/٦ ص ٤٤ .

(2) Leo Bersani . A future for Astyanax : Character and Desire in Literature , Little Brown , Boston , 1969 .

(3) James Roy King . The Deconstruction Of The Self In Nagib Mahfouz's Mirrors , Journal Of Arabic Literature , NO.21 , 1976 . pp 55 - 67

ذكريات . ومن خلال رصد رد فعله فى أحد المواقف ، أو إعلانه عن سلوك لحدى الشخصيات ، أو إدلائه بانطباع ذاتي يلقى صدًى فى نفسه ، أمكن تصور معقول للعديد من جوانب شخصيّة . و هو " بالقدر الذي يضيف به للشخصية التي يحكى عنها - فى نفس الوقت - يلقى بإضاءة على أحد أبعاد شخصيته " (١) .

مثال ذلك الجوانب الشخصية للراوي ، والتي أمكن حصرها بطريقة غير مباشرة عبر حديثه عن الشخصيات الأخرى ، فتاريخ ميلاده نستطيع أن نحدهه تقريبا من خلال عبارة ذكرها فى الفصل الخاص " بنادر برهان " و هو زميل دراسة للراوي فيذكر أن نادر برهان " كان بطلا من الأبطال فى حياتنا الصغيرة بالمدرسة الابتدائية ما بين عامي ١٩٢١ - ١٩٢٥ ، وبالقياص إلى هذا التاريخ يتحدد ميلاد الراوي (تقريبا) ما بين عامي ١٩١٩ - ١٩١٥ ، وقد نشأ الراوي فى حي الجمالية ، وبالتحديد ميدان بيت القاضي المربع بين الجمالية وخان جعفر والنحاسين (هو ملعب طفولتي وصباي) ، ثم انتقل مع بداية دخوله المدرسة الابتدائية إلى حي العباسية الشرقية ، وهنا تعرف على أصدقاء العمر أو " المجموعة العتيقة " كما أطلق عليها فيما بعد .

والتحق بكلية الآداب قسم الفلسفة فى عام ١٩٣٠ ثم تخرج والتحق بالعمل فى إحدى الوزارات الحكومية بإدارة السكرتارية . أما عن اتجاهه السياسي فقد صرح فى أكثر من موضع بأنه وفدى معصب (٢) . والملاحظ أنه يكاد يكون هناك تطابق بين ملابسات النشأة بين الراوي وبين نجيب محفوظ نفسه و هو ما يؤكد لنا دون تردد أن الراوي هو الروائي فى هذا العمل .

(١) Roger Allen. Ibid . p.116

(٢) الربا . ص . ٣٠٤ ، ٣٦ ، ٦٢ ، ٤٩ ، ١٨١

ومن خلال انطباعاته في حديثه عن الأصدقاء المقربين له أو أفراد " المجموعة العتيقة " يتكشف لنا جانب من جوانب شخصيته ، ومع كل فصل يحكى عن صديق من أصدقاء العقولة ، نعرف على الصديق بنفس القدر الذي نصرف به على الراوي . ففي الفصل الخاص (برضا حمادة) والذي ذكر عنه الراوي أنه مثال للوطنية والتمسك بالقيم ، جاءت عبارة عن لسان الراوي يعبر فيها عن إعجابه بصديقه وتعكس رؤية خاصة به .

" لا غرابة في أن تبهرني الأخلاق البناءة كرجل عاصر فترة انهيار في الأخلاق والقيم لا نظير لها حتى خيل إلى في أحبان كثيرة أنني أعيش في بيت كبير للدعارة لا في مجتمع " (١)

والعبارة السابقة تكشف عن جانب في شخصية رضا حمادة ، وفي نفس الوقت تشير إلى أن هذا الراوي قد فقد التواصل مع مجتمعه حيث يصفه بأنه " بيت كبير للدعارة " ، وأن القيم والمثل والأخلاق تلقى صدى إيجابيا في نفسه ، ولهذا فهو يعيش صراعا بين ما هو كائن في مجتمعه (بيت الدعارة) وبين ما ينشده (المثل والأخلاق) . ويتأثر ذلك البعد في موقف آخر وفصل آخر .

وفي الفصل الخاص بالدكتور (إبراهيم عقل) أستاذ الراوي ومثله الأعلى ، نجد الراوي يذكر خبر تعيينه في منصب جامعي على النحو التالي : -

" وفي مطلع العام الدراسي تولى الدكتور إبراهيم عقل منصبا جامعا كبيرا ولكنه اغتال في سبيله جميع مثله العليا " (٢)

(١) للربا . ص ٩٣

(٢) السابق . ص ٩٠

واستخدامه لفظ (اغتال) يلقي ياضاءة على الشخصين ، فهو يحدد موقف إبراهيم عقل وفي نفس الوقت يعكس تقدير الراوي للحدث ويثر بعدا في شخصيته ، خاصة وأنه لحقها بعبارة أخرى أكدت نفس البعد " كانت أزمة تهاوت فيها القيم إلى الحضيض وتقوضت كرامات الكثيرين من الرجال . " (١)

وقد حدثنا عن علاقته مع " درية سالم " في الفصل الخاص بها ، وفي الفصل الخاص بزوجه " د . صادق عبد الحميد " وبعد أن توطدت العلاقة بينهما ، قرر أن يقطع علاقته مع درية زوجة صديقه وذلك من منطلق إحساسه بالذنب " وضايقي ذلك وأزعجني لحد العذاب " ولم يحاول أن يجعل لنفسه مخرجا بالرغم من علمه بأن زوجها على علاقة بامرأة أخرى ، وأن درية نفسها أقامت علاقة جديدة مع رجل آخر بعدما تركها الراوي ، وهنا نجد يقف أمام هذه المتناقضات قائلا :

" وضقت بهمومي الأخلاقية وتذكرت الكثيرين ممن يصفونها بازدراء بقوهم (برجزازية) ، وقلت لنفسي إنه لمن حسن حظي أنه لم يبق لنا طويل عمر في هذه الحياة المصيبة الفاتنة " (٢)

وفي علاقته مع " ثريا رأفت " والتي احبها وكان على وشك الارتباط بها ، ولكنها اعرفت له أنها خدعت من أحد الأوغاد الذي غرر بها ، جعله هذا الاعتراف يتردد بل يتراجع ولم يشفع لها اعرفها ، ولم يكن حبه لها بالدرجة التي تجعله يصفح " وغلبت في نفسي جانب المغامرة على حسن النية " (٣) . فهو بالرغم من كونه رجلا مثقفا ذا فكر علماني إلا أن

(١) السابق . ص . ٩٠

(٢) السابق . ص . ١٥٥

(٣) السابق . ص . ٥٠

الجانب التحفظي مازال مسيطرا على فكره ويتحكم في عاطفته ، يقلب عقله على عاطفته .
و هو ما كان جليا في علاقته مع " درية سالم " حيث ذكر منذ بداية علاقته بها " قلت
لنفسى إني أعجب هذه المرأة وأرغب فيها ولكنني لن أحبها " ^(١)

أما عن علاقته مع " صفاء الكساب " فيتجلى جانب آخر فى شخصيته ، و هو الجانب
الرومانسي إلى حد السلبية ، فالعلاقة من طرف واحد فقط (الراوي) فهو يحبها عن بعد لم
يحدث أن تهادنا أو تقابلا ، أو حتى يشعرها بما يكنه لها من مشاعر فياضة ، قانعا بمجرد
الرؤية من بعيد . وظل على موقفه هذا حتى تزوجت بآخر ورحلت ، وبات هو يجر أحزانه
واصفا مشاعره " وأسفت غاية الأسف أنه لم يقدر لحبي أن يخوض تجربته الواقعية " ^(٢) وظل
يكن الحب لها لسنوات طويلة " أنها فجرت فى قلبي حياة مازالت تنبض بين الحين والحين
بذكرها " ^(٣)

ومع " وداد رشدي " تلك المرأة المتعلمة والمنطلقة بعقلانية وثقة ، وعلى الرغم من أنه لم
تنشأ بينها وبين الراوي أية علاقة حسية ، ولكنه كان يكن لها مشاعر خاصة عبر عنها قائلا
" وداد بعد من أبعاد حياتي لا يدري به أحد ولكنه جزء من كينونتي لا يتجزأ " ^(٤)
إن وداد بعقلانياتها وقتها المقلقة لاقت في نفس الراوي صدى كبيرا حتى أنها احتلت
جزءا من كينونته .

^(١) السابق . ص . ٨٢

^(٢) السابق . ص . ١٦٥ .

^(٣) السابق . ص . ١٦٦ .

^(٤) " نجيب محفوظ يذكر - السابق - ص . ١٠٧

^(٥) السابق . ص . ٣١٦

ومن الأمثلة السابقة والتي جاءت تباعا على مدى كل فصول الرواية ، تكشف لنا جوانب عديدة فى شخصية الراوي ساعدت كثيرا على تكون تصور " هيكلية " لشخصية ذلك الراوي / الروائي فى نفس الوقت - وحيث توافقت جوانب كثيرة من حياة الراوي مع جوانب من حياة نجيب محفوظ نفسه والتي كان من الممكن أن نعرف عليها دفعة واحدة ، بأن يقدم نفسه مثالا فى بداية العمل وله ميرره فى ذلك حيث إن مضمون العمل هو ذكريات خاصة به ، وبالتالي فهو عنصر مشارك فى الفعل أو الحدث ، ولكنه آثر أن نعرف عليه بذلك الأسلوب المرحلي أو المنهج " التضييكي " Deconstruction Of The Self ، حيث خدم ذلك البناء الدرامي للعمل بقدر كبير وفعال .

فعلى جانب ، تعرفنا على شخصية الراوي بشكل تلقائي مشوق للقارئ ، فبدلا من أن تأتي عبارات التعرف على الراوي متدفقة فى دفعة واحدة ، فى قالب جامد وصيغة تقليدية لا تتناسب مع الصيغة الفنية الجديدة للعمل ، جاءت فى عبارات تبعد عن الصيغة التقريرية ، محملة بدفعة مشاعر ولغة تعبيرية تعكس انطباعا أو انفعالا ذاتيا للراوي - فأضفت على النص نفحة نضارة وحياة ، وأخرجته من الصيغة التقريرية الجامدة لكتابة الذكريات فى الزمن الماضي .

وعلى جانب آخر ، فإن التقديم المرحلي لشخصية الراوي عبر كل فصول الرواية ، جعل وجود الراوي (مشارك ومشترك) بين كل شخصيات العمل . فكان بمثابة أداة الربط بين وحدات النص ، وأداة فعالة فى استارة وتقوية ذاكرة النص الداخلية وكان الراوي هو الشخصية المحورية التى تبتق من وعيها كل شخصيات العمل ، ووجوده مع كل فصل من فصول العمل يجعله بمثابة (المرافق) الذى يصحب القارئ فى جولة قوامها عالم ذكرياته .

ب - دور الراوي في " حكايات حارتنا "

ويختلف دور الراوي في " حكايات حارتنا " عنه في المايا ، ففي " المايا " عرفناه الراوي المشارك ، العارف بكل شيء ، في جميع مراحل عمره واحتل وجوده على مسرح الأحداث حيزا كبيرا ، بالقدر الذي جعل النص محتشدا بانطباعاته الذاتية ، والتي كشفت بدورها عن هويته . أما الراوي في " حكايات حارتنا " فهو راو راصد " OBSERVER " في أغلب الحكايات ، و " مشارك " في قليل منها . و هو يسرد مقتطفات من ذكرياته في مرحلة الطفولة والصبا ، ويقدم لنا لوحات العمل (SKETCHES) بأسلوب عشوائي وكان عينه كاميرا فوتوغرافية تتجول في أرجاء الحارة لتلتقط ما يدور في كل ركن منها على حدة .

وبنفس النهج و هو " التقديم المرحلي " الذي تعرفنا به على جوانب شخصية الراوي في " المايا " نتعرف على جوانب وأبعاد شخصية الراوي في " حكايات حارتنا " ، ولكنه ليس بدرجة التكيف التي لمسناها في " المايا " . والراوي نشأ وتربى في تلك الحارة وفي ظل أبوية اللذين لا نعرف عنهما أية ملامح محددة ، وقد بدأ الراوي حياته الدراسية في كتاب الحارة " على حصيرة واحدة تقعد صبيانا وبناتا في الكتاب " ^(١) ، ثم ينتقل إلى المدرسة الابتدائية " نقف في فناء المدرسة الابتدائية جماعات ننتظر نتيجة القبول " ^(٢) ، ثم هو طالب يهوى القراءة " وأصير مع الزمن بطلا من أبطال القراءة " ، وعلى الرغم من حداثة سنه إلا أنه اشرك في المظاهرات التي تزيد سعد زغلول احتجاجا على موقف الملك من الدستور و هو في هذا يقول : " الاضراك في المظاهرات أمتع من أي شيء في الدنيا " ^(٣)

(١) حكايات حارتنا . ص . ١٦ .

(٢) السابق . ص . ٢٦ .

(٣) السابق . ص . ٤٢ .

والراوي في " حكايات حارتنا " هو نفسه الروائي ، و هو العين الوحيدة التي تنصرف من خلالها على عالم الحارة ، وقد حاول الراوي الالتزام بالحياد في تصويره لعالم الحارة بكل ملامحه البشرية والمكانية ، في اقتضاب شديد في السرد والحوار ، ولم يقحم نفسه في التعبير عما يضيف أكثر من المستوى السطحي الظاهري ، ولم يتطرق إلى مستوى التعبير عن وعيه أو وعي إحدى الشخصيات ، أو حتى التعليق مثلما كان في " المرايا " . اللهم إلا في بعض المواضع المحدودة والتي تملأ فيها عن حياده وعبر فيها بوعينه الذاتي " بضمير المتكلم " وبنطق الراوي " الحاضر " ولتكشف عن جانب يضاف لشخصيته و هو رقة مشاعره وأحاسيسه .

مثال : " أودعهم للمرة الأخيرة . وهم مستقلون الحانطور وأقبل يد الحاج بشر . وأتبع الحانطور نظري حتى يخفيه منعطف النحاسين . أبكى طويلا وأعاني مذاق الفراق والكآبة والدنيا الحالية " (١)

مثال : " إنه الحزن والحب والضائع والخوف والذكرى القاسية وإرهاق أسرار الغيب " (٢) ويكشف هذا التعبير عن ضراوة ما تركته الذكرى في نفس الصبي في (الماضي) وعبر عنه الراوي في (الحاضر) بنطق النضوج وخبرة السنوات الطويلة .

وقد يرجع إقلال الروائي من تلك المواقف ، إلى رغبته في جعل الراوي يلتزم بالحياد الروائي في التعبير ، فهو لا يتعدى الراوي " الراصد " أو الشاهد والذي يتناسب مع طبيعة المرحلة السنية التي يحكى عنها وتنتصر فيها ذكرياته ، وتخضع لمنطق " الصبي " ولم يشأ أن

(١) السابق . ص . ١٩

(٢) السابق . ص . ٢١

يضيف لها من خبراته كراو فى " الحاضر " حتى لا يعيب ذلك طبيعة المضمون الدرامي للعمل ككل . وما يؤكد هدفه هذا ، أن " الراوي " تجاهل عنصر انسياب الزمن ، وحصر ذكرياته فى مرحلة محددة (*الطفولة والصبا*) بالرغم من بقاءه فى الحارة - بدليل أن الحكاية الأخيرة فى العمل تحكى عن ماض قريب بلغ فيه الراوي مرحلة الرجولة ، ولكنه لم يشأ أن يذكر شيئا عنها .

وقد يتفق دور الراوي فى كل من " المرايا " ، و " حكايات حارتنا " فى أن كلا منهما يحكى عن ذكرياته فى الماضى باختلاف موقع الرؤية لكل راو ، ولكن كان بمثابة العنصر المشترك بين وحدات كل عمل ، و هو الخيط الذي يوصل ويللم حبات العقد . و هو أحد العناصر الحيوية التى أدت إلى إيجاد تواصل بين وحدات هذا البناء الدرامي غير التقليدي ، والذي لا يقوم على الحبكة الفنية التقليدية .

ج - دور الروائي فى " حديث الصباح والمساء "

و يختلف الأمر فى " حديث الصباح والمساء " ، حيث لا يظهر الراوي على مسرح الحدث ، ولا يشارك فى صنع الفصل ، ولا هو أحد شخصيات العمل . ولكن هناك الروائي / الراوي الماهر الذي يسرد النص " بضمير الغائب " ، ثم يترك المواقف الحوارية تعبر عن وعي الشخصيات ، ولكنها لا تخلو من تعليقاته والتى توجه الحوار إلى وجهة محددة أرادها هو . إن عنصر المعاصرة غير متوفر ، حيث تجرى أحداث العمل فى مساحة زمنية ممتدة قوامها سبع وستون شخصية تستغرق متوسط أعمارها - مع الأخذ فى الاعتبار التداخل بين الأجيال - ما يقرب من مائة وخمسة وثمانين عاما . و هو ما يستبعد عنصر

معاصرة الروائي للأحداث في هذا العمل والذي نعتبره دون شك رواية أجيال في المقام الأول .^(١)

والروائي في "حديث الصباح والمساء" هو "محرك الدمى" وهو الذي يحدد المسار ويهب المصائر لكل شخصية ولكنه يحاول التظاهر بالحياد ، ويظهر هذا الحياد في التقديم المبذول لكل فصل أو شخصية في العمل ، بحيث أعطى كل الشخصيات حقها المتساوي في الصريف الذي اتخذ شكلا تاريخيا في بداية كل فصل ، متبعا نظاما لا يحيد عنه . ولكنه عندما يطلق العنان للسرد أو الحوار في ثانيا الفصل ، نجده يتخلى عن حياده ويرجع مرة أخرى إلى دوره " محرك الدمى " .. و الأجدر أن نعتبر أن " حديث الصباح والمساء " عمل لا يخلو من وجهة نظر ، والروائي هنا ، من خلال السرد المباشر ، صاحب وجهة النظر الوحيدة ، وهو لا يكشف عن نفسه ، محاولا ألا يتدخل في سير الأحداث ، جاعلا الأحداث والشخصيات تتحرك ضمن الحركة الداخلية لبناء الرواية ، ولكن كل هذا تحكمه في النهاية رؤيته أو وجهة نظره التي تتحكم في العمل ككل ، وتظهر من وقت إلى آخر في شكل تركيز على غمط يلقى هو في نفسه ، أو حدث محدد يسلط عليه الأضواء دون آخر . ودليل ذلك أنه " وهب أفضل المصائر هؤلاء الذين انحازوا للثورة الوطنية في تجلياتها المتألمة ، وأسوأ المصائر لمن انحازوا للوقوف على الجانب الآخر من الخندق " ^(٢)

ولم ينفذ الروائي إلى أبعد من المستوى المباشر لوعي شخصياته ليعبر عن السلوك الملموس والظاهر ، ولم يكلف نفسه مهمة اختراق منطقة اللاوعي في الشخصيات ، " وقد لا

(١) تمهد هذه المساحة الزمنية من وصول الحملة الفرنسية إلى مصر وحتى مصرع السادات .

(٢) هزقوت عبد القادر . جملانية هائلة - في غيب محفوظ إبداع نصف قرن - إهداء وتقديم خالد حكيم - دار الشروق - القاهرة - ١٩٨١ - ص ٢١٦ .

نستطيع أن نفعل الكم الإحصائي في نسيجه ، أي الحضور النسي لكل شخصية أو اتجاه ،
مقارنة بحضور غيره " (١)

٢ - العامل الثاني :

ذاكرة النص الداخلية وعلاقتها بعناصر تماسك البناء الفني للعمل :

يعتمد المضمون الدرامي في كل من " المرايا " ، " حكايات حارتنا " على ذكريات الراوي / الروائي أو غيب محفوظ نفسه ، وهذا ليس يعيب حيث إنه ذكر في حديث له أنها بدأت كذلك ثم تحولت إلى خلق بحث ، وهناك العديد من الأعمال الأدبية المتميزة التي تقوم مادتها على ذكريات للروائي في فترة معينة من حياته ، ولطالما صيغت هذه الذكريات في قالب فني أدبي ، فلا مساس بقيمتها كجنس أدبي . وفي " حديث الصباح والمساء " أعتمد المضمون الدرامي على " لون من التاريخ الفني لأهم نقاط التحول في تاريخ مصر المعاصر ، من مجيء الحملة الفرنسية حتى مصرع السادات ، تاريخ لا ترويه وقائع جافة ، بل نسيجه شخصيات من لحم ودم وورثة واكتساب وتعليم ومصالح ، عاشت متأثرة بهذه النقاط الفاصلة ، تصوغ حياتها في ضوء نتائجها ، وهي تدرى أو لا تدرى " (٢)

وقد اتفقت الأعمال الثلاثة على أن البناء الفني فيها لا يقوم على وجود حبكة درامية تقليدية ، والروابط التي تخلق التماسك الداخلي للنص الروائي لا تخضع للسلسلة المنطقي ولا التابع السببي أو الزمني للأحداث . وقد بدا الشكل الفني المتمثل في الفصول المستقلة ، التي تجعل محورها الشخصية الهيكلية غريبا - للوهلة الأولى - على القارئ ، الذي اعتاد

(١) حديث الصباح والمساء - يخراما المطبعة الوسطى لقصرية في قرنين - السابق ، ص . ٤٠

(٢) جندرية معلقة - السابق ، ص ٢١٦

الرواية التقليدية بكل مقاييسها التي تخضع للمنطق السبي والتسلسل الزمني ، ولكن إستراتيجيات النص في هذه الأعمال سعت إلى الإجهاز على هذا النمط المعرفي الساذج ، وآثرت إدخال القارئ واستثارة ذاكرته ومقدرته على التصور ، بحيث يصبح مشاركا في أبعاد ومعضلات النص ، بغية التعرف على عناصر الربط بين مفرداته ، وبلورة رؤى جديدة تتطلب الانفصال عن الموقف الدرامي .

ولتحقيق ذلك ، يتطلب هذا من القارئ أن ينتهي أولا من قراءة العمل - ويقصد هنا القراءة الفاحصة حيث إن "هناك فرقا كبيرا بين قراءة العمل الفني بغية إصدار حكم عليه ، وقراءته بغية فهمه وتقديره ، ففهم العمل الأدبي وتقديره لا يتطلبان بالضرورة إصدار حكم عليه بالجلودة أو الرداءة ، وإنما يتطلبان الكشف عن العلاقات التي تحكمه محدثة التوازن أو الاختلال بين عناصره " (١) ، ولهذا فإن فهم تلك الأعمال الثلاثة وتقديرها يأتي من منطلق التعامل معها على أن كلا منها عالم روائي خاص له أبعاده ، علاقاته ، وشخصه ، وأحداثه ومنطقه الذي يحكمه وذاكرته الخاصة به وتعمل على الربط بين مفرداته ، وكل هذا لا يأتي إلا بالقراءة الفاحصة .

ومن القراءة الفاحصة لهذه الأعمال الثلاثة ، وباقتفاء أثر الخطوط الدرامية التي يقوم عليها البناء الفني ككل هذه الأعمال ، وجدنا أن هناك امتدادا وتلاحما لكل هذه الخطوط عبر كل الفصول في كل عمل ، وأن هناك تداخلا وثيقا فيما بينها . إن ظواهر الامتداد ، والتلاحم والتداخل بين هذه الخطوط تخضع لما يسمى بذاكرة النص الداخلية ، ويعمل بمنطقها الخاص الذي يتشكل تبعاً لطبيعة المضمون في كل عمل على حدة ، وهو ما سنعرض له بشيء من التفصيل في الصفحات اللاحقة .

١ - المرايا :

ذكر في موضع سابق أن " الراوي " في " المرايا " هو المحور الذي تدور في فلكه كل الأنماط البشرية التي عرض لها في فصول العمل ، وبظرة شمولية إلى هذا العمل الضخم ، وهذا الحشد الكبير من الأنماط البشرية المختلفة والمتباينة ، نجد أنها تشكل عدة محاور رئيسية هي عالم ذكريات الراوي المليء بالعلاقات المتشابكة .

المحور الأول : المجموعة العتيقة . وهم زملاء الطفولة منذ المدرسة الابتدائية في حي العباسية الشرقية وقد بقيت علاقة الراوي بهم قائمة حتى زمن متأخر ، وهم (بدر الزبادي - جعفر خليل - رضا حمادة - أنور الحلواني - سيد شقير - عبد منصور - نادر برهان - ناجي مرقص) .

المحور الثاني : جيران الراوي الذين نشأوا وترهبوا معه في حي العباسية الشرقية وهم (حنان مصطفى - صفاء الكاتب - يسرية بشر - عدلي بركات - سرور عبد الباقي) .

المحور الثالث : زملاء عمل بإدارة السكرتارية بإحدى الوزارات وهم (ثريا رأفت - عبده سليمان - صبري جاد - طنطاوي إسماعيل - كاميليا زهران) .

المحور الرابع : أصحاب الصالونات الأدبية والتي كانت ملتقى الراوي وعديد من شخصيات العمل وهم (هاجر عبد الكريم - جاد أبو العلا - زهير كامل) .

المحور الخامس : علاقاته مع الجنس الآخر قد تنوعت تبعاً لكل شخصية وهن أماني محمد -
 درية سالم - سعاد وهي - عزيزة عبده - وداد رشدي .^(١)

وهناك بعض الشخصيات العامة التي هيمن وجودها على العمل ككل وكانت بمثابة
 المرجع الذي يقاس نسبة له مدى التحول الذي طرأ على المجتمع ، ومن هؤلاء شخصية
 (الدكتور إبراهيم عقل) .

وقد لعب عنصر الزمن بتفاعله مع تلك الشخصيات والأحداث - وحتى مع الراوي نفسه
 - دور البطولة في هذا العمل ، فالزمن الروائي لهذا العمل قوامه خمسون عاماً ، ويتمثل في
 زمن خاص يعكس مدى التحول الذي طرأ على هذه الشخصيات والأحداث بفعل عنصر
 الزمن ، وهنا تعمل ذاكرة النص الداخلية لربط بين أحداث النص ، ووعي كل شخصية
 بالشخصية التي وردت في فصل سابق ، وهو ما يقصد امتداد وتلاحم الخطوط الدرامية
 ويلتور تداخلها عبر الفصول . ولهذا فإن " كثيراً من الشخصيات كان يعرف الشخصيات
 التي وردت في اللوحات الأخرى بحيث يكون لذكرها دلالة درامية تحاول أن توجد ذلك
 الخط المشترك بين اللوحات " ^(٢)

ولنأخذ لذلك مثلاً ، عندما تعرف الراوي على " أماني محمد ونشأت بينهما علاقة عاطفية ،
 زارها في مكتبة زوجها عبده البسيوني ، وصارحه الزوج بأنه على علم بهذه العلاقة ،
 وطلب منه أن ينهيها رافة بولديها وأمثال في الحفاظ على كيان الأسرة ، واستجابة لهذا

^(١) قضية الشكل الفني - السابق ، ص ٣٦٦ - قسم آخر هذه المفاصل .

^(٢) قضية الشكل الفني - السابق ، ص ٣٦٦ .

الطلب الإنساني قطع الراوي علاقته بأمانى محمد ، و هو على يقين بأن ذلك سيحافظ على كيان هذه الأسرة ، وينقذها من الانهيار ، وكان ذلك فى الفصل الخاص (بأمانى محمد) .

وبعد مرور خمس سنوات على قطع علاقته بها وفى الفصل الخاص (ببلال عبده البسيوني) قابل الراوي - وكان ذلك فى صالون جاد أبو العلا - عبده البسيوني زوج أمانى مصطفى ابنه الطبيب بلال ، وتم التعارف بينهما وإذا بعبده البسيوني يقول : " الدكتور يفكر فى الهجرة " ، وقد سأله جاد أبو العلا عن رأى أمانى هانم (واللتى) ، وهنا دهش الراوي لمعرفة جاد أبو العلا لأمانى ولكنه لم يجد لدهشته جوابا يشفى .

وفى الفصل الخاص بـ"جاد أبو العلا" تقابل الراوي مع"عجلان ثابت" ودار حديث عن عبده البسيوني فقال عجلان : " لملك لا تعرف .. أن زوجته كانت خيلة الأستاذ جاد أبو العلا " وهنا فقط وجد الراوي تفسيراً لدهشته ، مما جعله ذلك يعيد تقييم الأمور بشكل آخر ، فقد تكشف له جوانب لم يكن يعرفها سابقا .

وفى مثال آخر وفى الفصل الخاص بـ"درية سالم" التى تعرف عليها الراوي وقامت بينهما علاقة، وقد كان يعلم أنها متروجة من طبيب، ولكنه من وجهة نظرها -أهمليها وأحب غيرها، ولم يصدق الراوي ما قالت، وعندما تعرف على زوجها فى صالون الأستاذ جاد أبو العلا، ضايقه ذلك وأزعجه إلى حد العذاب، وآثر أن ينهى علاقته بدرية احتراماً لصداقته لزوجها .

وفى الفصل الخاص بالدكتور " صادق عبد الحميد " زوج درية ، توطدت العلاقة بين الراوي وبينه إلى الحد الذى جعل الدكتور صادق يكشف الراوي عن علاقاته الغرامية ،

واعترف له انه على علاقة بأخرى ، وهنا تذكر الراوي ما قالته درية من قبل ولم يصدقها ،
وبعدها تعرف الراوي والدكتور صادق إلى حرم الدكتور زهير كامل ، وبعدها بعام قال
الأستاذ جاد أبو العلا للراوي أنه رأى الدكتور صادق مع حرم الدكتور زهير كامل في
رحلة غرامية في كنج مريوط ، وبعدها بعام رأى درية في سيارة جاد أبو العلا متجهين إلى
فيلته بالهرم فقال في أسى : " ها هي درية تجرب حظها مرة أخرى مع رجل عابث لا يوفر
الأمان لأحد " (١)

ومن المثالين السابقين يتضح أن الخط الدرامي الخاص بكل شخصية ، لا يبدأ ولا ينتهي في
الفصل المخصص للشخصية ، فيصح أن نتعرف على الشخصية تعرفا عابرا في أحد
الفصول التي تسبق الفصل الخاص بها - نظرا للتتابع الأبجدي للأسماء - ثم يأتي الفصل
الخاص بها فتسلط عليه الأضواء وتتكشف كل الخطوط الدرامية الخاصة بها بشكل مكشوف
ولكنها لا تنتهي ، بل نجد لها امتدادا وتداخلا مع بقية الخطوط في فصول أخرى . و هو في
هذا يعتمد على ذاكرة النص في الجمع بين أحداث الحدث وبلورته ، كما يعتمد على المنهج
" التفكيكي " في الكشف المرحلي لأبعاد كل شخصية في العمل .

ولقد بلغ هذا التلاحم للخطوط الدرامية أقصى حده في رصد اللحظة الشعرية بكل
نضارتها من فصل إلى آخر ولأخذ لذلك مثلا :
ففي الفصل الخاص " بطنطاوي إسماعيل " ذكر الراوي : -

ولعل آخر موقف انطبع في نفسي من طنطاوي إسماعيل كان غداة يوم ٤ فبراير
١٩٤٢ ، قال لي قبل أن يجلس إلى مكتبه :

- ماز أيك؟.. هذا هو زعيمك يرجع إلى الوزارة فوق الدبابات البريطانية وكنت أتجنب مناقشته وبخاصة و هو ثائر ، وجعل يتساءل وعينه تبرقان :
- أصمت عن زعامة من هذا النوع من قبل ؟ !
- ثم اجتاحت موجة من الغضب فجعل يصيح كاللموس :
- الطوفان .. الطوفان .. الطوفان .. (١)

ثم فى الفصل الخاص " عباس فوزي " ذكر الراوي نفس الواقعة قائلا : " وغدا ٤ فبراير ١٩٤٢ ثار أذبال الأحزاب من الموظفين فاتهموا الوفد بالخيانة ، أما الوفديون فقد فرحوا وطربوا وراح عم صقر الساعي يرقص فى الإدارة ، فخاف عباس فوزي أن يفسر صمته بأنه موقف غير ودي من الوفد ، فانتهاز فرصة غضب طنطاوي لإسماعيل وهتافه " الطوفان .. الطوفان ... الطوفان ... " وقال برزانة :

- قولوا فيما حدث ليلة أمس ما شئتم ولكن من الإنصاف أن نعترف لمصطفى النحاس بأنه أنقذ الوطن فى هذه المرحلة الحرجة من حياة الوطن ا . (٢)

ومن منطلق نفس اللحظة الشعورية الانفعالية استكمل الراوي نفس الحدث ولكن فى فصل آخر ليلبور الحدث أو ليضيف إلى رصيد أبعاد شخصية أخرى ، و هي شخصية عباس فوزي صاحب الفصل الآخر . وهنا تعمل كل من ذاكرة النص وذاكرة القارئ معا دون انفصال ، وبنفس درجة الفاعلية فى ترجمة استراتيجيات ومعضلات الشكل الفني للنص ، واشراك ذهن القارئ فى بلورة تلك الجزئيات المنفرطة أو الجتمع بين أشتات النص ، لتصرف على هذا المعمار الفني الشامخ ، و هو عالم الرواية .

(١) السابق - ص . ١٧٨

(٢) السابق - ص . ١٨٧

وللزم في هذا العمل مستوى آخر غير الذي ذكرناه في السطور السابقة ، ويعمل بكفاءة في الربط بين وحداته من أجل تماسك البناء الفني للعمل ، و هو الزمان العام بكل أحداثه التاريخية والواقعية ، وقد عمل في الرواية بمثابة الخلفية أو الفضاء الزماني الذي تتحرك في فلكه الأجرام السماوية أو شخصيات العمل . وقد احتشد هذا الفضاء الزماني بالعديد من الأحداث التاريخية الحاسمة في تاريخ مصر وما يستتبعها من تحولات جذرية ، بدءا من ثورة عرابي ١٩١٩ ، وإلغاء الدستور ١٩٢٢ ، ودور الأحزاب الوطنية وخاصة حزب الوفد ، وثورة يوليو ١٩٥٢ ، وقرارات يوليو الاشتراكية ١٩٦١ ، ونكسة ١٩٦٧ وحتى ١٩٧٢ تاريخ صدور العمل .

كل هذه الأحداث العامة في الزمان ، شكلت في مجملها مناخا خاصا انطبع به هذا الفضاء الزماني ، وجاءت تلك الأنماط أو النماذج البشرية بمثابة الإفراز الطبيعي لهذا المناخ، تتأثر به وتؤثر فيه في علاقة تبادلية حميمة ذات أبعاد متشعبة ، تشكل في مجملها حقبة واقعية من تاريخ مصر، وصورة للمجتمع المصري بكل سلبياته وإيجابياته وتحولاته السياسية والاجتماعية وأنماطه البشرية المختلفة ، و هي في نفس الوقت ذكريات الراوي ، وعالم الرواية الفسيح المتراخي الأرجاء . وتتم استراتيجيات البناء والشكل الفني لهذا العمل في شقها الأول على تضافر عناصر التلاحم وتماسك البناء الفني ، للوصول إلى نظرة شمولية في استيعابه كعمل روائي مطرد، وفي شق آخر -وعلى قدر هذا التماسك بين وحدات البناء - فإنه يمكن حذف أية وحدة منه (فصل أو شخصية) دون أن يتصدع هذا المعمار الفني الشامخ بحذف إحدى وحداته . طالما أن هناك علاقة بالخور أو مركز الوعي (الراوي) .

ب - حكايات حارتنا :

فى الرواية السابقة " المرايا " كان الراوى هو الغور بعلاقاته المتشعبة بكل شخصيات العمل ، وما ترتب على ذلك من تلاحم وتداخل فى الخطوط الدرامية . ولعب الزمن بمستوياته دور البطولة فى هذا العمل وفى الربط بين مفرداته . ولكن الأمر اختلف بعض الشيء فى " حكايات حارتنا " ، ويرجع ذلك إلى طبيعة المضمون الدرامى ، ففي المرايا كان مسرح الأحداث ، أو الحيز المكاني هو أرض مصر اغروسة دون تحديد ، أما فى " حكايات حارتنا " ، فالحيز المكاني محدود ، وهو " الحارة المصرية " . والمضمون الدرامى للعمل هو ذكريات الراوى فى مرحلتي الطفولة والصبا داخل الحارة . ولهذا اختلفت طبيعة دور وموقع الراوى - كما سبق أن ذكرنا فى موضع سابق من هذا البحث - والذي اتفق على أنه الراوى الراصد (Observer) .

وعلاقات الراوى هنا غير قائمة ، نظرا لطبيعة المرحلة السنية التى تحكى عنها ذكرياته ، ولكن " عين الراوى " هى التى تتحول فى أرجاء هذا الحيز المكاني لتعكس لنا كل ما يدور فى كل ركن من أركان .. فكل ما نعرف عليه عبر الفصول ، هو تداعيات عشوائية على ذاكرة الراوى مرتبطة بوجوده داخل الحارة . ولهذا كان المكان عاملا لاستدعاء هذه الذكريات . فالحارة هنا تمثل البيئة المكانية التى تتجول فى أرجائها عين الراوى لتصف وترصد لنا كل ما تراه . ولهذا يحق لنا أن نعرف جيدا على تلك البيئة المكانية بكل معالمها التى تعمل بمثابة خلفية مشرقة تربط بين كل لوحات العمل .

والحارة هى ذلك الحيز المكاني ذو المعالم المحددة ، القبور - القرافة - الساحة - السبيل - السور العتيق - الوكالة - البوطة - الكتاب - المدرسة الابتدائية . كل هذه ثوابت

مكانية يتفرد بها الفضاء المكاني (الحارة) دون غيره . ثم " التكية " وهي القبلة التي يتجه إليها كل أهل الحارة التماسا للبركة ، والمعلم والرابطة الروحية التي تربط بين كل أفراد هذا المجتمع الصغير ، أنهم يلتفون حولها بشيء من القدسية .

- فلتلق التكية ما بقيت القرافة .^(١)
- حارتنا ميمونة ببركة التكية .
- الخضر والأزهار لا ترى إلا في التكية .
- والأغنيات الإلهية لا تسمع إلا في التكية .
- وما المكان الذي لا يضم أذى لإنسان إلا التكية .^(٢)

ثم هناك العديد من الأغاط البشرية هي إفراز مباشر لهذه البيئة المكانية بكل تقاليدها الاجتماعية الأصيلة ، والتي تمثل شريحة محددة في المجتمع المصري ، هي طبقة البسطاء أهل الحارة المصرية ، على البنان (صاحب محل البن) ، سنان شلبي (عامل مطحن البن) ، عم ينسون (الصرماطي)، عاشور الدنف (عامل السرجة) ، حليم رمانة (نقاش أواني النحاس) ، حامد المراكبي (بياع المراكيب) ، حمام (صبي الخياط البلدي) ، إبراهيم القرد (الشحات) ، البرجاوي (صاحب محل الطعام) ، جملص الدنانيري - زعرب البلاطي - حموده الحلواني (مفتوات الحارة) ، المعلم حلمبوحة (بياع الدخان والقواد) .

ومن النماذج النسائية ، أم زكي ، أم برهوم ، أم عبده ، سوسن بنت نعمات الدلالة ، توحيدة بنت بياع الطرشي ، عيوشة الحكيمة . يلاحظ أن كل الأسماء هنا تعكس مدلولاً خاصاً يعبر عن البيئة الشعبية أو مجتمع الحارة ، وهذا المجتمع الصغير له قوانينه وتقاليدته التي

(١) حكيمت حزماسح . ١٧٦

(٢) السجين - ص . ١٧٥

يعمل بها ، والتي ذكرها الراوي بضمير الجماعة تعبيرا عن عموميتها وعن كونها عرف متبع لكل أهل الحارة على حد سواء مثال ذلك : -

" الفخر بالآباء شعار مألوف فى حارتنا "

" الرجال يقيمون بالطول والعرض فى حارتنا " ^(١)

" فى زمن مضى لم أدر منه إلا ذيله كانت الفتونة هي القوة الجوهرية فى حارتنا . هي السلطة هي النظام ، هي الدفاع ، هي الهجوم ، هي الكرامة هي الذل ، هي السعادة هي العذاب .. " ^(٢)

" عرف الخفير سلامة بالضمير الحي .. كان من القلة النادرة التى تقدر القانون فى حارتنا التى لم تصود بعد على احترام القانون خدانة تحررها من الفتونة وتقاليدها المتحدية الاستغزائية " ^(٣)

" الغرب فى حارتنا يسرعى النظر " ^(٤)

ثم هناك ذلك الرابط الوجداني الحميم بين أبناء الحارة و هو أحد السمات الهامة التى ألفناها فى تلك المجتمعات الشعبية ، ولم يغفل الراوي عن ذكرها كملصح وجداني فعال ، يقرب بين أبناء الحارة ويجعلهم أسرة واحدة فى السراء والضراء . عندما استشهد سلومة أول شهيد من أبناء الحارة .

" انتشر الحزن فى الحارة فاجتاحها حزن ، وبهزها الفخار والإكبار .. وقبل الناس على طلبة يعزونه وينثرون بين يديه لآلىء الكلمات .. ورغم حزن الرجل وتهالكه فإنه يمارس

(١) السابق - ص ١٠١

(٢) السابق - ص ١٠٥

(٣) السابق - ص ١٠٨

(٤) السابق - ص ١٦٢

إحساساً جليداً لم يعرفه من قبل ، يرى نفسه لأول مرة محاطاً بأهل الحارة من كافة الطبقات ، يفوز بأكبار من لم يبالوا من قبل برد قمته ، وتنهال عليه نفحات الموسرين من التجار والمعلمين " (١)

وعند عودة سعد زغلول من المنفى ، اجتاح الحارة إحساس غامر بالنصر " وفي الليل تحتفل حارتنا بعودة الزعيم احتفالاً خاصاً " (٢) .

وفي مواقف الخطر " تتلاحم الأيدي في الظلام لا تدوي يد في أي يد توضع " (٣)

ونظراً لأن البطولة المطلقة في هذا العمل تتمثل في الفضاء المكاني الذي تجري فيه الأحداث " الحارة " ، فإن ذاكرة النص الداخلية تعمل مع تلك الثوابت التي يتفرد بها المكان بصفاتها أدوات ربط تتكرر مع كل لوحة من لوحات العمل كخلفية مكاتب مشرقة . ثم هناك ذلك الحدث الروحي الذي يبدأ مع أول لوحة في العمل ، وهو رؤية شيخ التكية الأكبر ، وظل هذا الحلم الروحي يراود الراوي لسنوات طويلة ، حتى صار رجلاً ، وفي آخر حكاية من الحكايات أثار نفس الرغبة " تحركت في أعماقي رغبة قديمة كامنة " (٤) وتظل رؤية شيخ التكية لغزاً غامضاً لا تجد إجابة شافية ، وتظل علامات الاسطهام قائمة . هذا الخط الروحاني وهو التكية بدرأوشها وشيخها وغموضها ، ظل ممتداً إلى النهاية وكأنه حزام يلتف حول جزئيات (لوحات) النص ليعزمها في حزمة واحدة .

(١) السابق - ص . ٣٥ .

(٢) السابق - ص . ٤٠ .

(٣) السابق - ص . ١٣٦ .

(٤) السابق - ص . ١٧٨ .

وبهنا هنا أن نذكر أن استراتيجية الشكل والبناء الفني لهذا العمل ، قامت على تقديم هذا المضمون الروائي عبر لوحات موجزة (Sketches) تصور المعالم المكانية والبشرية والاجتماعية لهذه الحارة ، تعبر عن تداعيات من الذاكرة للراوي ، يصفها حسبما تراءت له بملاحظتها الرئيسة دون الدخول في تفاصيل أو دون الولوج إلى أبعد من مستوى المشاهدة ولا تتعدى ذلك وتصل إلى مرحلة التعبير أو التعليق الشخصي ، ولكننا لا نرى الحارة إلا من خلال عينيه وما يسمح لنا هو بأن نراه . إن " حكايات حاروتا " تصوير لعالم صغير " الحارة " له حيز مكاني متميز وله شخوصه وتقاليده ومعتقداته التي يخضع لها . قدمه المؤلف في شكل لوحات تصويرية أكثر منها تعبيرية ، تربط بينها عين الراوي ، ومفردات المكان ، والروابط الوجداني بين أفرادها ثم الحدث الروحي للمهم على كل جزئيات العمل .

وتقابل هذه الاستراتيجية في " حكايات حاروتا " مع الرواية السابقة " المريا " من حيث ، إمكانية حذف أي لوحة من اللوحات دون أن يتصدع البناء الفني للعمل ، ومرجع ذلك إلى فقدان الحكمة التقليدية والتابع الزمني والسببي للحدث ، حيث تخضع في منظورها الأول لمشواتية التداعي ، ولكن بالقراءة الفاحصة نجد أنها عالم روائي متكامل له مقوماته الخاصة ويتطلب لفهمه تفاعل بين ذاكرة النص الداخلية ومقدرة القارئ على التصور ، وفهم نافذ لاستراتيجية تلك الصيغة الروائية المفردة .

ج - حديث الصباح والمساء :

تشابه هذا العمل بشكل كبير مع " المايا " من حيث الشكل والبناء الروائي ، ومن حيث تقسيمه إلى فصول مستقلة ، تخضع في تتبعها للتتيب الهجائي لأسماء الشخصيات . ولكنهما يختلفان في طبيعة المضمون الدرامي لكل منهما . ففي " المايا " كان الراوي هو الضور وعنصر الربط بين كل شخصيات العمل . أما في " حديث الصباح والمساء " فنحن أمام ثلاث أسر ممتدة الأجيال تربط بينها علاقة القرابة والنسب . والراوي هنا هو الروائي و هو ليس بمشارك في صنع الحدث وخارج دائرة المضمون ، ولكنه يقدم العمل ككل من وجهة نظر واحدة هي رؤيته الخاصة . والرابطة بين شخصيات العمل رابطة حتمية يفرضها قانون الوراثة والذي آثر المؤلف إبرازه كأحد مقومات ومسوغات الشخصية .

" أمانة محمد إبراهيم ، مشرقة اللون ، دقيقة القسمات ، ناعمة الشعر ، صورة جديدة لأمرها مطرية لولا بروز ما في ثنيتها " ^(١)

" جميلة سرور عزيز ، وهبتها أمها بشرتها العاجية وعينها الحضرارين ، وفأقت أمها بغمها الأنيق كالقرفلة وجسمها المدمج . وبخلاف أمها كانت نموذجاً للحبوبة والخفة واستمدت من غرائز أبيها لفحات حارة غضبت وجنتها بماء الورد الأحمر " ^(٢)

(١) حديث الصباح والمساء - ص ٢٧

(٢) السابق - ص ٤٤

" عامر عمرو عزيز ، جاء مشرقاً بوجه مليح ، يقتبس ملاحظته من خير ما حظيت به راضية من استقامة الأنف وعلو الجبهة ، وما سحرف به سميرة فيما بعد من دقة القسمة وتماقها. ومن أبيه أخذ هدوء الطبع والتقوى ونزعة القيادة والرعاية"^(١)

وبالرغم من أن كل فصل يحكى عن شخصية محددة ، إلا أن التعرف عليها مرحلي لا ينتهي بانتهاء الفصل " فنحن للقاها ، أو ملامح نفسية وعضوية منها ، كأمشاج فى أصولها وفروعها ، وكآثار وانعكاسات فيمن يتصلون بها ، فهي موجودة جزئياً عبر الأخباريات بدرجات متفاوتة "^(٢) . والوجود الدائم للشخصية له مبرراته التى تفرضها طبيعة المضمون الدرامي وحتمية التداخل بين الشخصيات كاستجابة لعلاقة النسب والقرباة . ويستتبع ذلك بالضرورة امتداد وتداخل العلاقات بين الفصول بعضها البعض .

هذا فضلاً عن أن بعض الشخصيات خصها المؤلف باهتمام أكبر حيث تشكل ركيزة فى شجرة تلك العائلة الممتدة ، وقد وهبها المؤلف عمراً مديدا لتكون بمثابة شاهد على العصور والأجيال ، ولناخذ لذلك مثالا وهى شخصية " راضية " ، فقد خصص لها المؤلف فصلا خاصا باسمها (٩٠ - ٩٦) تعرفنا فيه على العديد من جوانب شخصيتها وأبرزها ، ولوعها بالفييات والأولياء والطفاريت ، وصمدت وعمرت مثل أمها حتى تجاوزت المائة عام، ولم تعجز عن الحركة إلا فى عامها الأخير ، ولما حم القضاء طرفها الموت بلطف ودماثة . ولكن حضور الشخصية كان دائما وممتدا عبر معظم فصول العمل قبل أو بعد الفصل المخصص لها على حد سواء - مثال ذلك .

(١) حديث الصباح والمساء - ص . ١٣٩

(٢) محمد حسن صمداف - حديث الصباح والمساء - طبع - ١٩٨٧/١٢ - ص. ١٦

" جاءت راضية ببخورها ورقاها وتعاويذها "

" ولا تنسى راضية ربيبة الجان والسحر أنها تغار وتضن على باخر "

" وتظل راضية من أجله في تعامل متواصل مع الرقى والصاويذ وتلذر النذور لأضرحة الأولياء "

" وكانت المودة بين نازلي هانم وراضية كاملة ، ولكنها كانت فى أعماقها تؤمن بخطورتها "

" وكان حلیم يعتبر راضية من عجائب هذه الدنيا بدروشتها وسحرها وأورادها وعفارتها "

" ومثل جميع الأحفاد تحب راضية وتسحر بفرائنها ، خاصة أن الجدة لا تكف أبدا عن نشر ثقافتها الفطرية المسربلة بالخوارق فى جميع الأجيال " (١)

" كلما اتجه أحدهم إلى قبلة أخرى اتهمت راضية بأنها وراء انحرافه عن قبلته المشروعة "

" حتى ما بين راضية وزينب فقد غطاء السلام دائما وحسن المعاشرة "

" وأحب شاعر جده عمرو وجدته راضية وتظاهر دائما باحترام غيبتها "

" كانت تعتبر راضية - قبل زواجها - امرأة غريبة الأطوار ، ثم حكمت بعد ذلك بجنونها "

" وكانت صدرية حريصة على كتم بخار حلتها تحت غطاها المحكم ، وعلى حل مشاكلها

بنفسها دون إشراك أهلها فيها ، ولكن راضية كانت تفتن إلى أشياء بوحى غريزتها "

" وجد فى راضية شخصية مناقضة لذاته، بعصبيتها وعنادها ، وغيبتها التى لا ضابط لها ، وفى مقابل ذلك جعلت من بيته مستقر رحمة ومودة ، وأنجبت له صدرية وعامر ومطرية

(١) بعض من العبارات التى تستكمل بعض جوانب شخصية " راضية " وجاءت قبل الفصل المخصص لها وهى على التوالى.

حدث الصباح والمساء - ص. ٣٠ - ٣٦ - ٥٢ - ٥٧ - ٧٣ - ٨٤ .

وميمرة وحبيبة وحامد وقاسم "

" وغضبت راضية وصبت لعناتها على من لا أصل لهم " (١)

وقد اصبح تلك الإضاءات المتكررة على شخصية " راضية " الكشف عن علاقات متشعبة ومتداخلة وممتدة مع كل شخصيات العمل . واعتمدت فى ترابطها على ذاكرة النص الداخلية والتي جعلت من عنصري القرابة والوراثة منطقاً خاصاً تخضع له استراتيجيات النص. وقد أدى استخدام الزئيب المهجائي فى تقديم الشخصيات إلى ظهور بعض العضلات فى البناء الزكيمي للنص ، حيث جاء الحفيد قبل الجد تبعاً لأجددية الأسماء ، وربما اكتسب العمل مذاقه من هذا التناقض الغريب . والذي يستثير ذهن القارئ ويجعله مشاركاً " فى إعادة ترتيب الزمن وإرجاع كل شخصية إلى موقعها من السياق ، وفى هذا من الجهد العقلي المتعمق ما فيه " (٢)

كذلك كان للخلفية الزمنية الممتدة عبر قرنين من الزمان ، تتوالى فيهما الأحداث وما يستجها من تحولات وتطورات اجتماعية ، حيث باتت أهم لحظات التاريخ المصري هي التي تحدد سلوك الشخصيات ، ولهذا كانت كل شخصيات العمل تمثل أنماطاً اجتماعية وسياسية وإنسانية ، هي إفراز حقيقي للمرحلة التي تعيش فيها .

" إن الرواية تورد كثيراً من الأحداث بتواريخها الحقيقية لأن تيار الزمن يتدفق أيضاً من خلال الفعل ، من خلال التصوير الذي يعتمد الصدق الفني . إن طريقة تفكير كل شخصية تشي بالحقبة التي تعيش فيها ، والحوار يعبر عن القوة ، والتقاليد

(١) بعض من العبارات التي تستكمل بعض جوانب شخصية " راضية " وجاءت بعد الفصل المخصص لها وهي على التوالى.

حدث الصباح ولقاء - ص ١٠٦ - ١١٩ - ١٢٣ - ١٣٢ - ١٦٧ - ١٩١

(٢) حدث الصباح ولقاء - السابق ، ص ١٥

تنبئ بالمرحلة ، والعلاقات مؤثر قوى على الأحوال ، كما أن الوصف المباشر
للشخصية نفسه يوحي بزمانها ^(١)

وقد كان لجمعية التصور المرحلي الذي طرأ على الشخصيات بفعل عنصر الزمن ،
نفس الفاعلية التي فرضتها جمعية القرابة والوراثة في الربط بين شخصيات هذا العمل
الممتد " وقد كان من الطبيعي ألا ينفرد العامل الوراثي بالتأثير ، ومع امتداد الزمن ، لابد
من رعاية عامل التطور . و " حديث الصباح والمساء " رائعة الوفاء لهاتين الجمعيتين :
الوراثة ، والتطور الاجتماعي ، قدر وفاتها لعامل الإرادة ، والفردية ، والذي لا يجعل من
أحد صورة كاملة بلا زيادة أو نقص ، من أحد آخر ^(٢)

وعلى النقيض من الروايتين السابقتين ، فإن استراتيجية البناء الفني لهذا العمل تقوم على
التراكم الأفقي (العرضي) الرأسي بفعل امتداد الزمن وتعاقب أجيال وأجيال تحول دون
حذف أي من وحدات (شخصية) العمل ، فعلى الرغم من استقلال كل فصل بعقوماته
الفنية ، لكن طبيعة المضمون الدرامي التي تجعل من هذه العائلة الممتدة والمتداخلة مثل "
شجرة العائلة " يصعب فصل فرع من فروعها دون أن تتصدع بقية الفروع ، ثم هناك
الفروع الرئيسية (الأجداد) والتي يندرج منها فروع تتدرج منها فروع أصغر ، فالتداخل
والرباط هنا جسيم ، يخضع لجمعية الوراثة والقرابة ، والتي أخرجهما الأبجدية والتسلسل
الزمني من حيز التسجيل التاريخي لعائلة أو طبقة، وعملت ذاكرة النص على إعادة ترتيبها .
في ذهن القارئ .

(١) حديث الصباح والمساء - بطروما الطبقة الوسطى المصرية في قرنين - السابق - ص ٣٢

(٢) حديث الصباح والمساء - السابق - ص ١٥ .

تقويم عام : أوجه التشابه والاختلاف بين الروايات الثلاثة

تشترك كل من " المرايا " ، و " حديث الصباح والمساء " فى العديد من الجوانب الفنية التى تدرجها فى هذا الاتجاه الشكلى الجديد لنجيب محفوظ . وكما سبق أن ذكرنا إن " المرايا " كانت بداية هذا الاتجاه ، والذي يتخذ من الشخصية الهيكلية أو نموذج الشخصية مدخلا إلى عالمه الروائى وحيث اتسمت الشخصية بالمنطقية ، إذ تقدم فى شكلها الأمثل للنمط الذى تمثله معتمداً فى ذلك على إبراز الأبعاد الرئيسية لجوانب الشخصية دون التطرق إلى تفاصيل ذاتية خاصة ، بهدف تصور شكل هيكلى لها .

مثال : الأنماط السيامية (الوفدي - الناصري - الإقطاعي - التقدمي -

الثوري - العصامي)

الأنماط الاجتماعية (الأم المصرية - الزوجة - المرأة فى الحارة المصرية - الفتوة)

وقد استدعى ذلك تقسيم العمل إلى فصول منفصلة من حيث الشكل ، مسماة باسم الشخصية التى تحكى عنها ، أو متخذة رقما عدديا كما جاءت فى " حكايات حارتنا " .

ومثل الفصل " وحدة فنية " تختلف طبيعة مكوناتها من عمل إلى آخر ، ولكنها بأية حال - وبالرغم من توالى العناصر الفنية فى كل وحدة - لا تنتمي بشكل صريح إلى أي جنس من الأجناس الأدبية التى تعارفا عليها من قبل .

وبقدر استقلاليتها من حيث الشكل ، بقدر انتمائها إلى بيان فني كبير تمثل فيه بنية ويعتمد شموخه وكيانه الفني من الواض المحكم لهذه البنيات مجتمعة . وقد قامت

استراتيجية النص في كل عمل من هذه الأعمال على منطق خاص ، يرفض التقليدية بكل مقاييسها التي عهدناها في الروايات السابقة لنجيب محفوظ ، ويتمشى مع رغبة الكاتب نفسه في تجريب أشكال جديدة للرواية لا تخضع للقواعد والقوالب الجامدة ، ولكن ينبع منطقها من داخل النص نفسه تبعاً لحيثيات كل عمل على حده . وقد استيع ذلك ظهور ما يسمى بمعضلات النص أو الصيغة الروائية ، والتي اعتبر القاص الحديث وجودها أحد السمات الفنية التي يستمد منها العمل قيمته وكيانه .

فلم تعد المعرفة الساذجة المباشرة للنص هي الأمر المطلوب ، بل استمد القاص الحديث ماهيته من التناقض والتعقيد واللامنتق كعادل موضوعي لروح العصر ، وأصبح السوابط الداخلي للنص يقوم على تجميع خيوط المعنى عبر اللحظات الخفية ، أو التابع الكيفي Qualitative Progression الذي يعتمد على منطق الجدل في الربط بين جزئيات العمل ، مستخدماً في ذلك أدوات كثيرة ومتغيرة بتغير طبيعة المضمون الدرامي لكل عمل . وأصبح النص شبكة من العلاقات المتداخلة ، العقدة والتي تجعل لكل شخصية نفس القدر من الأهمية ، وأصبحت البطولة أمراً نسبياً ينسب إلى العنصر الأكثر فاعلية في الربط بين جزئيات العمل .

ففي " المراهقة " كان الراوي والزمن هما بطلا العمل ، وفي " حكايات حارتنا " كان المكان والحدث الروحي ، أما في " حديث الصباح والمساء " فقد كانت حتمية القرابة وعنصر الوراثية هما البطل الحقيقي . وقد جاءت جزئيات البناء الفني في كل من " المراهقة " ، و " حديث الصباح والمساء " متشابهة ، بحيث تمثل كل جزئية " وحدة فنية " مكتملة العناصر متشبهة بالقصة القصيرة ، ولكن لا تنتمي لها صراحة . كما تتميز هذه الوحدات في كل من العملين بتلاحم وتداخل الخطوط الدرامية فيما بينها معتمدة في ذلك ، على ما

يطرحه المضمون الدرامي من حتميات لعلاقات متشابكة ، كانت في " المرايا " علاقات اجتماعية للراوي تنوعت وتباينت وتنوعت معها الأنماط البشرية التي قدم لها ، وكانت في " حديث الصباح والمساء " علاقات القرابة والنسب لعائلة ممتدة الأجيال من مختلف النماذج الإنسانية .

وكان اتباع نجيب محفوظ منهج التقديم المرحلي في التعرف على شخصيات هذين العاملين ، كبير الأثر في تعضيد عنصري الامتداد والتداخل بين وحداتهما ، والتي تبدو من حيث الشكل مواصلة في خط أفقي ، يخضع لأبجدية الأسماء ، والذي اعتبره أحد إيجابيات الصيغة الجديدة ، حيث أخرجت النص من صيغة التاريخ الفني والتسلسل المنطقي للزمن ، وخلق منطقاً خاصاً للعاملين يستند على منهج " التفكيك " كدلالة شكلية تعكس روح العصر ، مستعينا بذاكرة النص الداخلية في الجمع بين أشغاله والربط بين خطوط المعنى وإعادة ترتيبه في ذهن القارئ .

أما جزئيات النص في " حكايات حارتنا " فلم تعتمد في ترابطها على الامتداد والتداخل بالشكل الهوي الذي ذكرناه في العاملين السابقين ، بل اعتمدت على طبيعة التكرار لمفردات البيئة المكانيّة مع كل لوحة ، بحيث تبدو خلفية ثابتة توحد بين كل لوحات العمل ، وعلى خيوط الحدث الروحي الممتد في انسيابية خفية عبر هذه اللوحات ، مضيافاً نفحة من الفموض تهيمن على العمل ككل ، وتعمل ذاكرة النص مع ثوابت المكان فتخلق معنى لتكرارها ، وتعضد ذلك الحدث الروحي في انسيابه الخفي ليحتفظ بقوة لفاعليته حتى آخر لوحة من العمل .

وقد كان لعنصر الزمن في الأعمال الثلاثة دور في الربط بين المفردات أو الوحدات ، يختلف فاعليته من عمل إلى آخر تبعاً لطبيعة المضمون الدرامي . ففي " المراهبة " احتل الزمن مكانة حيوية جنباً إلى جنب مع " الراوي " في الربط بين وحدات العمل . فطبيعة المضمون الدرامي كذكريات للراوي ، تحكم العلاقة بينهما ، فالذكريات والزمن كالقالب والمحتوى لا يتفصلان ولكونها ذكريات فقط تختم أن يكون الزمن الروائي بين الماضي - إلى الماضي متفاعلاً مع هذه الأنماط البشرية والتي تربطها علاقات معيّنة بالراوي ، ليخلق عالماً قوامه الزمني حسون عاماً .

أما الزمن في " حكايات حارتنا " فلم يشكل دوراً حيوياً في الربط بين لوحاتها ، فطبيعة المضمون الدرامي أنها ذكريات الطفولة والصبا للراوي ، وهذا فإن المساحة الزمنية تحددت ، وقد انعكست العلاقات بشكلها التكاملي في العمل ، وانساب الزمن خفياً مصمداً ، لم نلاحظه إلا في اللوحة الأخيرة ، ولم تأت إشارة تذكر للزمان العام كخلفية للوحات ويستبطن منها قوام الزمن الروائي في هذا العمل .

وفي " حديث الصباح والمساء " كان الزمن بمثابة الخلفية أو البيئة الزمنية الممتدة عبر قرنين بأحداثها التاريخية الواقعية ، لتعزز هذا الكم الهائل والمتباين من الأنماط البشرية ، ولتسطى كل مرحلة تاريخية أو زمنية هويتها للشخصية التي أفرزتها لصير عن روح المرحلة بكل أبعادها السياسية والاجتماعية . وفي داخل كل وحدة من وحدات العمل كان للزمن اعتماد أفقي ورأسي " فقد حضرت الأزمنة الثلاثة : الماضي والحاضر ويقدمان بصورة مباشرة ، أما المستقبل فتشير إليه الحركة الداخلية للعمل الفني والإيماءات المتعلقة بمصائر الشخصيات وأهلولة الحدث " ^(١)

(١) حديث الصباح والمساء - بهزوما الطبقه الوسطى لمصر في قرنين - فاسيف - ص ٣٢

والأعمال الثلاثة السابقة ، تنتمي بشكل حتمي إلى جنس الرواية ، حيث توافرت فيها كل العناصر الفنية التي تؤهلها بمجدارة إلى الانتماء لهذا اللون الأدبي . ولكن نحب محفوف دفع برؤاه في تلك الأعمال في منهج شكلي جديد ، بدأه في " المرايا " ، وتواصل فيما بعد في العملين اللاحقين . وقد احتشدت الأعمال الثلاثة بكم هائل من النماذج البشرية ، وهذا ليس بمجيد على كاتبنا العظيم ، فقد سبق وكتب " الثلاثية " بأجزائها ، والتي خضع بناؤها الفني لمنهج الواقعية والرواية التقليدية ، والذي يتطلب جهدا خارقا من الروائي لما يحتاجه . هذا الأسلوب من رصد وتجميع يخضع لمنطق التابع الزمني ، والسببي للحدث . ثم نرى تجربته في " الحرافيش " والتي تسم بالحقبة الزمنية الممتدة (أربعة قرون) وتسلسل الأجيال المتعاقبة (عشرة أجيال) ولكن دلالة الحرافيش تقوم على دفعة من الخيال التي يعطى الكاتب ، واحة في النص يسرّح إليها من وقت إلى آخر ، يلتقط فيها الأنفاس من الجري لها وراء الزمن والأحداث .

وقد كان من الصعب على نحب محفوف أن يقدم هذه الأعمال الثلاثة في شكل تقليدي ، أولا لدواعي تقدمه في السن ^(١) ، ثانيا لرغبته التي أفصح عنها من قبل في عدم الالتزام بقواعد محددة في تقديمه للرواية والتي يستجعبها تقديم أشكال جديدة للرواية العربية تكون بمثابة مرجع ، تقاس إليه أعمال أدبائنا الشبان . ومن منطلق ثالث هي نزعة التغيير الاحتمية التي تفرضها روح وطبيعة المرحلة التي يعيشها الكاتب حتى يساير عصره .

(١) انظر : نحب محفوف يذكر - السابق - ص. ٦٥-٦٧

- الفصل الثانى

**"وجهة النظر المتعددة" أسلوب فني وكيفية
توظيفه في ثلاث من روايات نجيب محفوظ
(الكرنك)، (أفراح القبة)، (العائش في الحقيقة)**

١- تعريف "وجهة النظر" :

"وجهة النظر" هو المصطلح العربي للتعبير الإنجليزي ((Point Of View)) ، والذي استخدمه "هنري جيمس" Henry James ذلك الروائي والناقد الإنجليزي المعروف في أواخر القرن التاسع عشر . وقد كان جيمس أول من نادى باختفاء المؤلف من الرواية ، مؤكداً أن "القصة يجب أن تحكى ذاتها" (١) ، وذلك عن طريق عرض الحدث عبر الوعي المركزي للشخصيات وليس عن طريق السرد التقليدي أو التلخيص بلسان المؤلف أو الراوي (شاهد العيان) .

وتعد "وجهة النظر" من أهم الأساليب الفنية التي برزت في مجال النقد الروائي ، خاصة فيما يتعلق بالرواية الحديثة وبشكل أكثر تحديداً في الحقبة الأخيرة من القرن العشرين . فلا يكاد يخلو مؤلف في النقد الروائي من فصل أو أكثر إلا وتناول تلك القضية " (٢) .

ويحاول البعض تعريف "وجهة النظر" بأنها تعبير ثنائي ، بل قد يكون ثلاثي الدلالة ، فقد تعنى فلسفه الروائي ، أو موقفه الاجتماعي أو السياسي أو غير ذلك من نواحي الحياة

(1) Norman Friedman. " Point Of View In Fiction " In The Theory Of The Novel Ed . Philip Stevick , New York : The Free Press , 1967 . p. 113

(٢) أنجيل بطرس صبحان - دراسات في الرواية العربية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٧ - ص ٩٠ .

الإنسانية ، وقد تعنى فى أبسط صورها فى مجال النقد الروائي " العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية" (١). حيث إنه "بالنظر إلى موقع الراوي يمكن التمييز بين مجموع الأصوات فى العمل السردى تمييزاً لا يحدد تعددها ، أو اختلافها التعددي ، بل يحدد مواقعها وعلاقتها بموقع الراوي " (٢)

وقد كتب الناقد المعاصر " فيليب ستيفك " Philip Stevick عن رأى فى أسلوب " وجهة النظر " يكاد يتطابق مع الرأى السابق فيقول :

" ربما كان تعبير وجهة النظر تعبيراً غير موفق ، إذ يمكن أن يشير - بنفس الدرجة - إلى الاتجاه العقلي (السياسي أو الديني أو الاجتماعي) لعمل ما ، أو إلى موقف المؤلف الوجداني الذي يتضح من النغمة Tone المتبناة نحو الموضوع الذي يعالجه (كان تكون نغمة ساخرة أو سوداوية مثلاً) ، أو إلى الزاوية التي يروى منها العمل القصصي " (٣)

ومصطلح " وجهة النظر " كما يعرفه " أبرامز " M.H. Abrams هو " الطريقة التي يتم بها رواية القصة ، أو الرؤية التي يقدمها المؤلف لكي يقدم من خلالها الأشخاص ، الأفعال ، زمان ، مكان وأحداث القصة والتي تشكل في مجملها متن السرد فى العمل القصصي " (٤)

(١) دراسات في الرواية العربية - السابق سمي . ٩٩

(٢) خمس العبد - قضايا السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي - دار الفارابي بيروت - ١٩٩٠ - ص ١٢٠

(3) Philip Stevick (Ed) . The Theory Of The Novel. New York : The Free Press , 1967. p.85

(4) H. M. Abrams . A Glossary Of Literary Terms , 4th - Ed. 1941 , New York : Holt , Rinehart and Winston , 1961. pp.142-143

ونظرا لأهمية هذا التكنيك ، فقد تعددت حوله الآراء التي تحاول أن تبرز بشكل جاد أهميه استخدامه كأحد الأساليب الفنية المستحدثة في كتابة الرواية الحديثة . وهو ما ذكره الناقد الإنجليزي ستيفك في محاولته لتفسير الاهتمام المتزايد بوجهة النظر فيقول :

" لعله من الخير عند تناول أي روائي حديث مثل "كونراد" Conrad ، أو " فوكنر" Faulkner ، أو " فرجينيا وولف " Virginia Woolf ، أو "مان" Mann ، أو "كامو" Camus ، أو "جويس" Joyce ، بشكل مفيد أن يبدأ هذا التناول بوجهة النظر ، لا لما تفرضه التجارب الحديثة لكتابة الرواية فحسب ، بل نظرا للاتجاه الحديث كذلك نحو الاهتمام بالعقل المدرك"^(١)

ونعني هنا بالعقل المدرك هو الوعي الفردي أو الذاتي كأداة فنية لنقل الأفكار والأحاسيس، التي تساعد القارئ على الإدراك الواضح لوجهة النظر في الرواية الحديثة .

" ذلك أن فهمنا لوجهة النظر في الرواية يحدد - إلى مدى بعيد - إدراكنا لنظام القيم وتركيب المواقف بها، بل لعله من الواجب أن نعترف - ولو بشيء من الارتياح بأن حكمنا على قيمة الرواية يتوقف • في الواقع - على إدراكنا لوجهة النظر بها " ^(٢)

واعتبر النقاد أسلوب (وجهات النظر المتعددة) استجابة تلقائية لمقتضيات الحياة العصرية لما لها من تعقيدات وتداخلات ، بمعنى أن " تعدد الأصوات أو تعدد الساردین داخل النص الواحد : وهو العنصر الذي برز عند تعقد علائق الإنسان بالمجتمعات

(١) دراسات في الرواية العربية - ص ٩٢ من Stevick . p. 83

(٢) السابق - ص ٩٢ من Stevick . p. 86

الحديثة المطبوعة بالاستلاب واهتزاز القيم وتشظيها . فلم يعد السرد التقليدي (السارد العالم بكل شيء ، الأحادي) قادرا على تشخيص الواقع المتعدد ، المتقاطع ، المتناقض ، انطلاقا من صوت السارد وحده ، بل إن مسألة التشخيص نفسها (ولو بطريقة محورة للواقع) أصبحت موضع تساؤل ومراجعة ، وأخذت تفسح المجال لـ "التظاهر" Simulation أو (التحايل على الواقع) . ومن ثم يمكن أن نعتبر تعدد الساردين وتعدد الأصوات في الرواية الحديثة ، استجابة جمالية لمقتضيات تنسب الحقيقة ، وترجمة علاقة الشك والارتياب التي باتت تطبع موقف الإنسان من ذاته ، ومن الآخر ، ومن العالم .^(١)

واستكمالا لمحاولة وضع حيثيات محدده تذكى إستخدام هذا الأسلوب الفني وتعدد مزاياه ، فقد كتب الناقد ولیم ريجان William Rigan يقول :

" إنه حين يصبح الراوي "بضمير المتكلم" هو المصدر الوحيد للمعلومات والمنظور، فإن الرواية تتعرض لبعض أخطائه الحتمية . فعلى الرغم من ادعائه المعرفة الكاملة بما يسرده ، يظل الراوي صاحب الصوت الأول (ضمير المتكلم) غير قادر على الخروج من حدوده الإنسانية وهى ، الانطباعات ، الذاكرة والتقييم وبدون شك فإن هذه الحدود ستال من حياده في الفهم والتقييم والانثناء"^(٢) . ولهذا فإن الرواية " بضمير المتكلم" من خلال عدة أصوات تفيد في تعدد وجهات النظر ، وهو ما يتيح للقارئ قلرا من المعلومات ومساحة للرؤية أكبر من تلك التي تتاح لأي من الرواة داخل العمل .

(١) محمد براه - الرواية - أنما للشكل ومخاطب للمعدين - فصول - العدد ٤ - ١٩٩٣ - ص ١٨ - ١٩

(2) William Rigan . *Picaros, Madmen Nihilists and Clowns*, Norman , University of Oklahoma Press , 1946 . pp.20-21

إن كتاب العصر الحديث يجيدون كتابه الرواية بطريقة الخوض داخل أكثر من ذهن، داخل العمل الواحد أكثر جاذبية وحيادا . وهم بذلك (تعدد الرواة بضمير المتكلم) يتيحون الفرصة للمقارنة بين هؤلاء الرواة من حيث زاوية رؤية كل منهم الخاصة ومدى مصداقيتها ^(١)

ثم جاء " فريدمان " Norman Freidman بعد ذلك وكتب بشيء من التفصيل عن استخدام أسلوب " وجهة النظر " في الرواية مشيرا إلى " أنها توظيف عدد من الأدوات من بينها الرواية بضمير المتكلم ، والرواية بضمير الغائب ويسمى " شورر " Mark Schorer هذه الأدوات "وسائل التحكم" التي تسمح للمؤلف برسم شخصيات روائية نسبة إلى بعضهم البعض داخل الإطار الخاص بهم ، وميزة هذه الأدوات الروائية ، أنها تتيح للمؤلف الفصل بين مواقفه - انحيازاته وبين تلك الخاصة بشخصيات الرواية " ^(٢)

ثم يركز فريدمان بعد ذلك على أهمية تعدد الرواة " بضمير المتكلم " مشيرا إلى أن فاعلية تعدد وجهات النظر من خلال تعدد الرواة بضمير المتكلم تضح بالأخص عند مقارنتها بأشكال الرواية الأخرى ، ذاكرا أن المؤلف الذي يختار أسلوب تعدد الرواة يشرى الجوى النفسي للرواية ، متلافيا بذلك عيوب الأساليب الأخرى . كذلك يصبح بإمكانه زيادة "الكثافة" ، و "الحوية" ، و "الاتساق" داخل النص ، عن ذلك الذي يسرد بضمير الغائب " ^(٣)

(1) Ibid . pp. 10-11

(2) Norman Freidman. " Point of Veiw in Fiction " . p.117

(3) Ibid .P. 112 .

وبعد أن تعرفنا على هذا الأسلوب الفني " وجهة النظر " وما يتصل به من أدوات تحكم أو توظيف بصيغة " ضمير المتكلم " ، " ضمير الغائب " ، وموقف الراوي من الرواية ، والأساليب الفنية من حوار - مونولوج داخلي - تداعيات الماضي واسترجاعات الذاكرة - المقاطع السردية ذات التكثيف الشعوري للراوي بضمير المتكلم " المناجاة ") أمكن أن نقول أن أكثر هذه التعريفات توفيقا ، ذلك الذي ذكره ستيفك وهو أن وجهة النظر تعنى " الزاوية التي يروى منها العمل القصصي " ولابد أن يكون هناك راو ، آخذين في الاعتبار أن هذا الراوي له فلسفة ، ثقافة ، واتجاه عقلي (سياسي - ديني - اجتماعي) وموقف نفسي ووجداني . هذا إلى جانب طبيعة الدور الذي يقوم به داخل المضمون الدرامي للعمل ، وهل هو راو (مشارك - شاهد عيان محايد - العارف بكل شيء - المهيمن) فكل هذه الاعتبارات تتدخل في شخصية الراوي ، وهي بدورها تشكل زاوية رؤيته للفعل الدرامي أو ما يسمى " بوجهة النظر " .

ثم هناك العلاقة الحميمة بين الراوي والروائي ، والتي يصعب الفصل بينهما مهما كانت درجة حياد الراوي ، فمن الصعب الفصل بشكل قاطع بين شخصية الروائي بكل أبعادها الواقعية التي تشرك في تكوينه الشخصي ، وبين الراوي بحيثياته الخاصة التي يفرضها طبيعة المضمون الدرامي للعمل . فالتداخل بينهما وارد ولو بقدر قل أو زاد ، فهذا أمر نسبي يتحدد تبعاً لطبيعة المضمون والحدث الدرامي .

وقد اعتبر استخدام الكتاب العرب لهذا الأسلوب الفني في أعماهم الروائية بمثابة ظاهرة جديدة في الرواية العربية وأشكأها ، وقد عرف هذا الأسلوب باسم " الرواية ذات الأصوات المتعددة " ، كما أطلق على هذه الظاهرة الجديدة في الساحة الأدبية العربية ظاهرة " تكاليف السرد " ، إذ يعتمد معظم كتاب الرواية العربية اليوم إلى رواية الأحداث

باختلاف هويتهم - والتي نهجت أسلوب " وجهة النظر " كأحد الأساليب الفنية الحديثة في كتابة الرواية والأمثلة على ذلك عديدة .

علما بأن هذا الأسلوب كان موضع بحث ودراسة للعديد من النقاد والباحثين الأكاديميين الجادين . ونظرا لأننا في هذه الدراسة نهتم بشكل محدد بالأعمال الروائية لنجيب محفوظ ، فقد نغزنا ثلاثا من رواياته وهي " الكرنك " ١٩٧٤ ، " أفراح القبة " ١٩٨١ ، " العائش في الحقيقة " ١٩٨٥ لتمثل الجوانب التطبيقي في هذا الفصل ، وللوقوف على مدى توظيف واختلاف أدوات التحكم المستخدمة في أسلوب " وجهة النظر " من رواية إلى أخرى تبعا لطبيعة كل عمل على حده .

٢- توظيف أدوات التحكم المستخدمة في أسلوب وجهة النظر:

أولا : الكرنك : (الراوى المهيمن) :

رواية " الكرنك " كتبها نجيب محفوظ عام ١٩٧٢ ، وقد قدمت الرواية من حيث الشكل الفني لى أربعة فصول مستقلة ، وغير متكافئة فى الحجم والمضمون ، وسميت الفصول الأربعة بأسماء الشخصيات الرئيسية في الرواية ، حيث يقوم المضمون الدرامي فيها على فكرة " القهر السياسي " الذي مارسه مراكز القوى وحلة الاعتقالات الشهيرة في منتصف الستينات- وهي فترة واقعية في تاريخ مصر- حيث زعمت مراكز القوى

أنها بهذا الفعل تحمى ثوره يوليو ١٩٥٢ من الأيادي العابثة ، حتى جاءت نكسة يونيو ١٩٦٧ وتبددت الأحلام .

وتحديد الزمان العام للرواية وربطه بالزمان الواقع أمر شائع في كتابات نجيب محفوظ. ولذلك فإن شخصيات العمل هي إفراز مباشر للزمان والأحداث المعاصرة. ونخص بالذكر هنا رواية " ميرamar " حيث حدد المؤلف فيها المساحة الزمنية (لحرة السنين) ، والمكانية أيضا (بنسبون ميرamar) ليحكم السيطرة على المعطيات الفنية للعمل. وهو الأمر الذي حاول أن يفعله في روايته " الكرنك " حيث انحصرت المساحة الزمنية من منتصف الستينات وحتى أوائل السبعينات ، والمؤلف بهذا التحديد الزمني حقق هدفين ، أولهما السيطرة على غط الشخصيات التي هي كما ذكرنا من قبل - إفراز مباشر للمرحلة المعاصرة ، " وهذا الضيق الزمني ينفي عنصر التغير في الرواية، حيث لا تتيح الرقعة الزمنية مساحة كافية لكي تتغير الشخصيات وتبدل من خلال الفعل وتطورة " (١) ، وثانيهما الترخيد بهذه السيطرة على المعطيات الفنية للرواية والذي بدوره - خاصة مع أسلوب وجهة النظر - يظهر مدى التباين بين الرؤى المختلفة .

والفصل الأول يسمى " قرنفة " وهو اسم إحدى الشخصيات الرئيسية في العمل ، والتي كانت تعمل راقصة في إحدى الصالات بشارع عماد الدين في الأربعينات ، ثم اعتزلت الفن لتفتح مقهى أطلقت عليه اسم " الكرنك " لتضى فيه بقية حياتها . والفصل الثاني أطلق عليه اسم " إسماعيل الشيخ " أحد الشبان المزددين على مقهى أحد ضحايا الأيادي التي شوهت تاريخ الثورة . والفصل الثالث يحمل اسم " زينب دياب " تلك الشابة الجامعية

(١) سوزا قسم - " ميرamar " ، النكسة - غوامر - فصول - المجلد الحادي عشر - العدد الرابع - ص ١٩٩٣ -

الجميلة التي ربطتها علاقة عاطفية بإسماعيل الشيخ ، وهى أيضا من أبناء ثورة يوليو ١٩٥٢ وأحد ضحاياها .

والفصل الرابع والأخير سمي " خالد صفوان " وهو أحد مراكز القوى وأيدي البطش التي زعزعت الثقة في نفوس أبناء الثورة . وهناك شخصية أخرى لم يخصص لها فصل منفصل ولكن وجودها قائم في كل الفصول ، وهى شخصية " حلمي حماده " أحد أبناء الثورة الذين انحرفوا إلى التيار اليساري ، ولطالما تردد على المقهى فأحبته قرنفلة صاحبة المقهى ، وزامل إسماعيل الشيخ وزينب دياب واعتزل معهم عدة مرات ثم قتل فى المعتقل .

ويقوم الراوي فى هذا العمل بدور اثارور مع بقية شخصيات العمل، وهو مجهول الهوية، لم نتعرف له على اسم أو عمل أو ثقافة ، كيف كان ماضيه ؟ وما هو حاضره ؟ كل هذا ليس واضحا ، فهذا الراوي انفصل عن عالم الواقع واهتدى صدفه إلى مقهى (الكرنك) ليسير حسبما قال " مستقره كلما سمح الزمان " . ويمتد وجود الراوي عبر كل فصول الرواية ولكن بنسب متفاوتة ، وليس تجاوزا إن قلنا إنه قدم لنا عالم الكرنك - من وجهة نظره - بكل أبعاده وشخصه وأحداثه ، وقد ترك لبعض شخصيات الرواية قدرا متفاوتا ليعبر فيه كل منهم عن رؤيته الخاصة لما يدور حوله .

وبالرغم من الوجود الطاغى للراوي ، إلا أنه ليس بالراوي المقتحم أو العارف بكل شيء ، ولكن أقرب تعريف له هو (الراوي المبهمن) ويقلد إيجابيا ، يقترّب كثيرا من ملامح الراوي الذي ذكرته "كاثلين تلتسون" KATHLEEN TILTON والذي يمنح صوته لتلك الشخصيات التي لا صوت لها ، أي التي لا تستطيع التعبير عن ذاتها ، ويضيف بعدا

إضافيا للرواية التي تقدم صورة الماضي، فهو يصل الماضي بالحاضر ، ويتذكر ويقارن ويتأمل مرور الزمن ، ويصبح صوت الشاعر الذي يضيف منظورا جديدا وبعدا جديدا للرواية " (١) . ومع كل ما سبق فهو ليس أحد صانعي الحدث ولا مشاركا فيه ، إلا أن علاقته بشخصيات الرواية وطيدة إلى الحد الذي جعلتهم يطمنون إليه ويوحدون له بدقاتق أمورهم.

وقد تميز الفصل الأول عن بقية فصول الرواية بتكثيفه للمعطيات الفنية من حيث (الشخصيات الخيوط الدرامية-الساحة الزمنية الممتدة). فبالرغم من أن هذا الفصل والذي سمي " قرنفلة " كان من الطبيعي أن يعرض بدرجة كبيرة لوجهة نظر صاحبه ، لكنه في الحقيقة يعرض بشكل طاغ لوجهة نظر الراوي " بضمير المتكلم " . فالقارئ يتعرف على المكان، وهو مقهى (الكرنك) من زاوية رؤية واحدة ، وهى عين الراوي ، والذي يصفه أولا على مستوى الرؤية الواقعية والملموسة .

" كأنه حجرة كبيرة ليس إلا ولكنه أنيق رشيق ، موزق الجدران، جديد الكراسي والموائد ، متعدد المرايا ، ملون المصابيح ، نظيف الأواني " (٢)

وبمرور الوقت حدث هذا التلاحم الحميم بين الراوي وبين المكان وباتت رؤيته للمقهى تتداخل معها انطباعاته الشخصية ووجهة نظره وأصبح المكان " عاملا من العوامل المشاركة فى بلورة رؤى الشخصية وتحديد استجاباتها " (٣)

(1) Kathleen Tilotson . The Tale and the Teller , London : Reper Hart - Bavis , 1959 .

دراسات في الرواية العربية . ص ١٠٥ 24 p.

(٣) الكرنك - ص ٤

(٣) الرواية والواقع - مغفريات الواقع العربى وإستجابات الرواية الجمالية - السابق ، ص. ٤١

" ومن أسرارها أيضا أنه كان - وما زال - مجمع أصوات عظيمة الدلالة ، تفصح بذاتها
العالية والحافطة عن حقائق التاريخ الحمي " (١)

وقد تعرفنا أيضا على الجزء الأكبر من شخصية " قرنفة " في الفصل الأول ، من
خلال وجهة نظر الراوي ، والتي تأثرت باعتبارات خاصة لم يستطع أن يكون فيها ذلك
الراوي المحايد . وهذه الاعتبارات هي معرفته القديمة بقرنفة عندما كانت راقصة شهيرة في
الأربعينات وكان هو - أحد معجبيها ، وقد يبدو هذا جليا في قوله : " لم تقم بيننا علاقة من
أي نوع كان ، لعاطفة أو مصلحة أو حتى مجاملة ، كانت نجمة وكنت أحد المعاصرين . لم
توك نظراتي المعجبة على جسدها المبقر أي أثر ، ولا كان لي حق التحية العابرة. " (٢)
وعندما رآها بعد سنوات طويلة - في المقهى تداعت إلى ذاكرته صورتها في الماضي ، وجاء
وصفه لها بمنظور يكشف عن مدى التحول الذي طرأ على الشخصية بفعل عنصر الزمن ،
متخذًا صيغة المقارنة بين الصورة في الماضي والصورة التي يراها في الحاضر متأثرا ببعض
الانطباعات الشخصية .

" انطلقاً سحر الأنوثة وخف رونق الشباب ولكن حلت محلها روعة غامضة وأسى مؤثر ،
ما زالت تحمله رشيقة يوحى عودها بالنشاط والحوية وثمة قوة مهذبة مكتسبة من التجربة
والعمل . أما خفة الروح فآسره نفاذه تحرك نظراتها الشاملة الساقية والجرسون وعامل
النظافة وترى الرواد المعدودين " (٣)

(١) الكرنك - ص ١١

(٢) السابق - ص ٤

(٣) السابق - ص ٤

وعن واقعة اختلاس " عارف سليمان " موظف المالية السابق ، والساقى بالمقهى حاليا -دار هذا الحوار بين الراوي وقرنفلة والذي يتضح منه هيمنة الراوي على مسار الحوار لوجيح وجهة نظره الخاصة .

الراوي : لكن كثير انحرفوا بسببك .

تعليق الراوي : تهدت قائله .

قرنفلة : حياة الليل موعدة بالكأس

الراوي : مازلت أذكر موظف المالية

: فقاطعتني هامة :

قرنفلة : أسكت ، أتقصد عارف سليمان ؟ إنه على بعد أمتار منك ، هو الساقى الواقف وراء البار .

تعليق الراوي : اسوقت إليه النظر في وقفته التقليدية . مرهل ، أبيض الرأس ، تعكس عيناه نظرة ثقيلة وديعة ، ولاشك أنها قرأت الدهشة فى عيني فقالت :
قرنفلة : لم يكن ضحية لي كما قد تظن ، كان ضحية ضعفه .

تعليق الراوي : وقصت على قصه عادية . فقد جن بها ولكنها لم تشجعه قط . ولم تكن موارده تسمح له بالردود الدائم على الملهى فامتدت يده إلى اختلاس أموال الدولة . وظهر بين الرواد كالأرائين ولكنها لم تنل منه مليما واحدا ولم تنشأ بينهما إلا العلاقة الرسمية التى تنشأ بحكم تقاليد الملاهي الليلية ، ولم يتقدم خطوة حتى ضبط متلبسا فقدم للمحاكمة ودخل السجن .

قرنفلة : إنها مأساة ولكن لا ذنب لي بها

لقد بدا واضحا من خلال تعليقات الراوي المتكررة أنه حدد مسار الحوار ليعبر عن وجهة نظره وليست وجهة نظر قرنفلة ، فهي تحاول جاهدة أن تنفي أنها المسئولة عن انحراف عارف سليمان وأنه ضحيتها ، ولكن اقتحام الراوي لوعى الشخصية بتعليقاته - التي تنطبع بوجهة نظره - " وقصت على قصة عاديه " ، يوحي بأنه لا يقتنع بما روته ولا يريد أن يعفيها من ذنب . هذا إلى جانب أنه لم يعط للشخصية الفرصة في أن تسرد الأحداث من واقع وعيها المركزي " بضمير المتكلم " ، بل ناب عنها وسمح لنفسه أن يقص علينا تفاصيل الواقعة " بضمير الغائب " مما أضعف الموقف الدفاعي لقرنفلة ، ويؤكد بشكل أو بآخر أن عارف سليمان كان فعلا ضحية لها ، وأنها من منطلق إحساسها بالذنب وفرت له فرصة العمل في المهني كساق .

أما عن علاقة قرنفلة بذلك الشاب اليساري " حلمي حمادة " ، فقد فسرها الراوي حسيما تراءى له ومن منظوره الخاص الذي أصدر فيه حكما على تلك العلاقة بشكل مباشر ، فقد تراءى حلمي حمادة له شابا وسيما رشيقا ذا مناقشات عصبية، يساري المذهب وكانت رؤيته لقرنفلة محصورة في أنها امرأة جاوزت خريف العمر ، لم يبق لها من تراث الإغراء إلا المال والإخلاص ، إنها العاشقة العمياء التي تحب الفتى ولكنه يجها حب مراهقة ، وتعمل جاهدة أن تفتنه وتسره وهو ينهل من منابع حنانها . وهكذا وضع الراوي حدود العلاقة وبلورها برؤيته الخاصة . في حين أنه عندما أحست قرنفلة بشكوك الراوي تجاه تلك العلاقة ، نفت ذلك بشدة ووصفت حلمي حمادة " أنه نظيف بقدر ما هو ذكي ، وليس من النوع الذي يبيع نفسه ، شجاع ذو كبرياء " ، وعلى ذلك نجد أن العلاقة اتخذت أكثر من تفسير يكاد يصل إلى التناقض ، وقد يبدو جليا هيمنة وجهة نظر الراوي في بلورة تلك العلاقة وذلك من خلال سيطرته على انطلاق وعي الشخصية

صاحبة الحدث " قرنفة " وعدم السماح لها بالتعبير عن ذاتها إلا بالقدر الذي يسمح به ولا يؤثر بشكل جوهري في وجهة نظره التي فرضها .

وعلى الرغم من هذا التحكم البالغ في عرضه لوجهة نظر قرنفة ، نجد في مواضع قليلة يختفي ليتركها تعبر عن وعيها ورؤيتها دون تعليق أو تدخل من قبله ، مثال ذلك رؤيتها " لزين العابدين عبد الله " والذي بدت عليه معالم الشراء بحيث لا تتناسب مع وضعه الاجتماعي ، فقد أدخلته قرنفة في مقارنة تقيمه مع " عارف سليمان " قائلة :
 "ذاك اختلس من أجل الحب ، أما زين العابدين فينهب من أجل الطمع والطموح ، إنهم أنواع يا عزيزي ، فمنهم من يأخذ لضرورة العيش لتقصير الحكومة في حقهم ، ومنهم الطامحون ومنهم من يأخذ اقتداء بالآخرين . بين هؤلاء وأولئك يجن الشباب المساكين " (١)

إن وجهة نظر "قرنفة" تعبر عن رؤية أكثر شحولا من كونها مقارنة بين اثنين من المنحرفين ، إنها تقييم مجربات الأمور من منظور رؤية خاص يعكس الوعي المركزي للشخصية وتفاعله بشكل إيجابي مع الأحداث الواقعة ، وعلى الرغم من أن موقفها من ثورة يوليو إيجابي " نحمد الله الذي أنعم علينا بالثورة " إلا أنها استنكرت بشدة ما فعلته الثورة بأبنائها متخذة المقهى الذي تملكه مثالا للمقارنة ، وكأن المقهى -من وجهة نظرها- في مقام الأبناء ، فقد وضعت فيه كل ما تملك لتقضي فيه بقية عمرها فهو بالنسبة لها ثمرة الماضي ، وبارقة الأمل في المستقبل ولهذا فهي تقول :

" منذ ملكت هذا المقهى وأنا دأبته على العناية به ، الأراضي الجدران والأثاث تنال حظها كاملا من اهتمامي الكلى أما هم فينكرون بقلذات الأكباد ، عليهم اللعنة " (٢)

(١) السابق - ص ٢٤

(٢) السابق - ص ٣٧

وقد حفل الفصل الأول ببعض المقاطع التي تعبر عن رؤية ذاتية للراوي ، تعكس تفاعله الحميم مع الحدث وتأثره إلى حد المعاناة ، والتي بدورها تكشف عن جانب من جوانب شخصيته التي لم نتعرف عليها بشكل مكتمل ومباشر ، ومثال لذلك واقعة اختفاء الشباب من المقهى فقد علق على ذلك قائلا :

" نحن في زمن القوى المجهولة وجواسيس الهواء وأشباح النهار " (١)

هكذا كانت رؤيته للزمان الذي يجياه ، زمن يشوبه الغموض والقهر وإهدار كيان الإنسان، لقد بلغت به المعاناة أشدها حتى أنه عبر عن ذلك مبلورا الحدث في العبارة التالية "بضمير المتكلم" :

" عجبت لخال وطني ، إنه رغم انحرافه يتضخم ويتعظم ويتعلق ، يملك القوة والنفوذ ، يصنع الأشياء من الإبرة حتى الصاروخ ، يشر باتجاه إنساني عظيم ، ولكن ما بال الإنسان فيه قد تضائل وتهافت حتى صار في تفاهة بعوضة ، ما باله يحضى بلا حقوق ولا كرامة ولا حماية ، ما باله ينهكه الجبن والنفاق والخواء " . (٢)

وبعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، ومن هول الصدمة التي اهتر لها كيان الجميع دون تمييز ، نجده يعبر " بضمير الجماعة " عن رؤية الواقع ، واستخدامه لضمير الجماعة هنا في التعبير يدلل على حجم المعاناة والأثر الذي تركته النكسة في نفوس الجميع حتى كاد الإحساس باليأس والإحباط يكون شعورا جماعيا .

(١) السابق - ص ٢٤

(٢) السابق - ص ٣١

" نحن نحرق ونتهالك ونحوض ظلمات فوقها ظلمات تحتها ظلمات " (١)

وقد احتفظ المؤلف بعنصر التشويق حيث بدأت كل الخيوط الدرامية التي بدأها في الفصل الأول معلقة أو ينقصها جانب لتحقيق منطقية البعد الدرامي للشخصيات والحدث. ولطالما عبر الراوي عن ذلك صراحة إزاء بعض الأحداث المتسرة مثل حادث اختفاء الشباب ورجوعهم دون ذكر تفسير لذلك .

" وظلت معلوماتي تركز على الخيال حتى أتيت لي بعد ذلك بسنوات أن تفتح لي القنوب المغلقة في ظروف جد مختلفة وتقدمني بالحقائق المربعة وتفسر لي ما غمض على فهمه من الأحداث إبان وقوعها " (٢)

وأتيح لنا أن نعرف على تفاصيل وقائع الاختفاء كما ذكرها إسماعيل الشيخ في الفصل الخاص به، فروى أنه أعتقل في المرة الأولى وكانت التهمة أنه ينتمي إلى الإخوان المسلمين ثم أفرج عنه ليعتقل مرة أخرى بتهمة انتمائه إلى تنظيم شيوعي ، وقبض على كل من زينب وحلمي حماده بسبب علاقتهما معه . ولكن ما لبثا أن أفرج عنهم بعد أن أرغم إسماعيل على كتابة اعتراف بأنه شيوعي بعد ما هدد باغتصاب زينب ، ولهذا امتن للتهديد وكتب الاعتراف ، ثم كان الاعتقل الثالث لأنه لم يبلغ عن حلمي حمادة حيث دار بينه وبين إسماعيل الشيخ وزينب دياب حديث أفصح فيه عن ذلك ، ولم يكن هناك شخص آخر سواهم ، وقبل أن تضي الليلة تم القبض على حلمي حمادة وإسماعيل الشيخ .

(١) السابق - ص ٤٤

(٢) السابق - ص ٢٤

وقد عرفنا بمقتل حلمي حمادة في الفصل الأول " قرنفلة " وحين وصلنا إلى الفصل الخاص بإسماعيل الشيخ روى إسماعيل تفاصيل قتله في المعتقل بعد أن استغفر حارسه أثناء التحقيق معه ، وقد يرى إسماعيل الشيخ متحيراً وأقعة القبض على حلمي حمادة للمرة الثالثة والتي أدت إلى قتله فيما بعد ، ولم يشك لحظة في أن زينب هي التي وشت بهما ، وعرفنا في الفصل الخاص بزينب دياب أنها اعترفت للراوي بأنها هي التي وشت بحلمي حمادة ظناً منها أنها بذلك الإجراء تحمي إسماعيل الشيخ ، وأخفت زينب عن إسماعيل هذه الحقيقة ، بل زاد على ذلك أنها أوهمته بأن له يدا في مقتل حلمي حمادة ، وبعد أن تجمعت خيوط الحدث الدرامي - وهو القبض على حلمي حمادة ومقتله - وذلك بشكل مرحلي عبر الفصول الثلاثة الأولى ، جاء تعليق الراوي من موقع الراصد أو شاهد العيان فقط " لقد اعتقد إسماعيل أنهم اكتشفوا تقاعسه عن الإبلاغ بوسائلهم الخاصة ولم يخطر بباله أن التي أوقعته هي زينب وأنها أوقعته وهي تتوهم أنها تدفع عنه الأذى " (١)

في الفصل الثاني " إسماعيل الشيخ " أتاحت لنا الفرصة أن نتعرف على وجهة نظر إسماعيل بقدر من الحرية بعيداً عن بعض الشيء عن إقحام الراوي، حيث تقلصت وجهة نظره المهمة وانطلقت الشخصية تعبر عن وعيها ، فذكر إسماعيل أنه ابن ليثة فقيرة كادحة ، وهو أحد أبناء ثورة يوليو ١٩٥٢ الذي ولد في ريعانها وتربى على شعاراتها ، ولولا ثورة يوليو وقوانينها لما أتاحت الفرصة لإسماعيل الشيخ أن يدخل المدرسة ويتعلم " تلك نعمة لا يمكن إنكارها " (٢) وهو الأمر الذي غير مجرى حياته ، ولكن وبعد أكثر من خمسة عشر عاماً وهي سنوات تعلمه - تبدلت رؤيته ، فما رآه في الماضي نعمة يراه اليوم

(١) السابق - ص ٢٧

(٢) السابق - ص ٥٠

مشكلة - الحارة اليوم مكتظة بالتلاميذ والتلميذات ولكن مستقبلهم مشكلة متداولة بين الأمم " (١)

وقد لعب عنصر الزمن دورا حيويا حيث كشف عن حجم التحول الذي طرأ على وجهة نظر إسماعيل الشيخ . ففي موضع آخر من نفس الفصل بات إسماعيل يظن أن تاريخ مصر الحديثة يبدأ بالثالث والعشرين من يوليو ١٩٥٢، ونجدته بعد نكسة يونيو اتجه لأول مرة لدراسة تاريخ مصر الحديثة وأعجب بقوة المعارضة وحديثها، وبالدور الذي لعبه القضاء المصري . وقد تحول إيمانه بالثورة فلم يعد شعارات تردد ، بل أثقلته التجربة المريرة التي مر بها وانتهت بنكسة يونيو، واقتنع من بعد ذلك بأن العيب لم يكن في الثورة ولكن العيب يكمن في أسلوب التطبيق، إنها تحتاج إلى أيدي قوية "الفدائيين" لتشلها من حصار الفساد والهرطقة وهذه رؤية تفاؤلية فيها إن دلت على شيء إنما تدلل على صدق في العقيدة ، والتعلق ببارقة الأمل في النجاة .

وعن علاقته بزنب دياب والتي بدت حارة في الفصل الأول، سنجد إسماعيل يعبر عنها في هذا الفصل وبالتحديد بعد واقعة الاعتقال المتكرر لكليهما قد تبدلت مشاعره ورؤيته لها ، فقد رآها في صورة جديدة تغشاها كآبة عميقة لا تتفق مع حجم المعاناة التي مرت بها ، ونذلك كان رأيته أن ما يراه ليس إلا " لفزا - أرجعه إلى أن ما لقيه كل منهما جعلهما مريضين ، والوقت كثيف بأن يشفى نفسيهما .

ولم تكن العناصر الفنية (شخصيات - خطوط درامية - زمان) مكررة في هذا الفصل بوجهة نظر إسماعيل الشيخ بقدر ما هي امتداد وإضافة لخطوط درامية بدأت

مع الفصل الأول ، وشكلت في مجملها إضاءة كبيرة لجوانب عديدة فى شخصية إسماعيل الشيخ.

والملاحظ أنّ الراوي تقهقر بعض الشيء عن مسرح الأحداث فى هذا الفصل عنه فى الفصل الأول ، تاركاً لإسماعيل حرية التعبير عن وجهة نظره من واقع وعيه الخاص وبشكل مباشر ، وكان حضور الراوي منحصراً فى بعض التعليقات لبعض المواقف الحوارية بين زينب وإسماعيل، والتي لم يكن هو أصلاً طرفاً فيها ولكنه جعل نفسه طرفاً ثالثاً بتعليقاته من حين لآخر ، ورواها " بضمير الغائب " حيث أدت هذه التعليقات إلى توجيه الحوار لرؤية مسبقة . فاعتبر ذلك إقحاماً لوعى الشخصيتين طرفي الحوار خاصة أنه يعبر عن أدق المشاعر بين إسماعيل وزينب دياب .

مثال ذلك :

هذا الموقف الذي ذكر في الفصل الخاص بإسماعيل الشيخ والمتوقع أن إسماعيل سرده ولم يتولر للراوي عنصر المعاصرة ، ومع ذلك آثر أن يتدخل بتعليقاته .

تعليق الراوي : وحدث أمر خارق فى الأسبوع الأول عقب الإفراج عنه - كانا يسيران معا بعد الانصراف من الكلية فسألته .

زينب دياب : أين تذهب ؟

إسماعيل الشيخ : إلى الكرنك ساعة ثم البيت .

تعليق الراوي : فقالت وكأنها تخاطب نفسها :

زينب دياب : أود أن أخلو إليك بعض الوقت .

تعليق الراوي : خيل إليه أن ثمة سرا يريد أن يتجلى فقال :

إسماعيل : نذهب إلى الحديقة .

زينب : أريد مكاناً آمناً .

تعليق الراوي : وحل حلمي المشكلة بأن دعاهما إلى شقة قرنفةلة وهي شقته أيضا .

وتركهما منفردين . وقال إسماعيل بقلق برئ :

: مستظن قرنفةلة بنا الظنون

تعليق الراوي : فقالت باستهانة :

زينب : لتقل ما تشاء .

تعليق الراوي : وعبث به الشك ، وأخذ يدها بين يديه فقبضت على يده ورفعتها إلى

عنقها وتلاقيا في قبلة طويلة وجدها بعدها مستسلمة بين يديه . (١)

ولكن ما حير إسماعيل الشيخ هو استسلام زينب الذي عرفنا سببه في الفصل الثالث الخاص بزينب دياب ، عندما اعترفت للراوي بتفاصيل اغتصابها في المعتقل ثم سقوطها بعد ذلك مع الآخرين منهم زين العابدين عبد الله أحد مرتادي الكرنك، وقد مهد له الطريق إمام القوال الجرسون، وجمعة ماسح الأحذية، وتلك كانت مفاجأة غير متوقعة. ثم سقوطها مع حسب الله تاجر الفراخ الذي راودها عن نفسها في البداية ، ورفضت ثم استسلمت له بعد ذلك " وعندما رجعت إلى بيتي وخلوت إلى نفسي هالتي ما خسرت ، خسارة حقا لا تعوض بأى ثمن، ولأول مرة في حياتي وجدتي أحقر نفسي حتى الموت" (٢)

وقد حاول الراوي التدخل بالمواساة ولكنها أبت ورأت أنه من الخطّ التظاهر بحياة الشرفاء لإبنة الثورة التي حولتها الأيدي العابثة إلى جاسوسة وعاهرة : " لذلك رفضت التظاهر بحياة الشرفاء وقررت أن أعيش كما ينبغي لامرأة بلا كرامة " (٣)، وصارت لا

(١) السابق - ص ٧٢

(٢) السابق - ص ٩٤

(٣) السابق - ص ٩٤ .

تري إلا غاذج الانحلال والسقوط " يخليل إلى أننا صرنا أمة من المنحرفين ، تكاليف الحياة والهزعة والقلق تفتت القيم" (١) متخلدة حياة التشف أسلوبا آخر لعذيب النفس وتطهيرها .

وفي هذا الفصل تدخل الراوي بعبارة بلور فيها الموقف الدرامي بعد تجميع خيوطه عبر الفصول الثلاثة وليس وجهة نظر خاصة " كل منهما مقتنع بغيره هو ولكنه يتساءل عن تغير الطرف الآخر . وكل منهما مقتنع بأنه غير صالح للحياة الطبيعية وأنا مقتنع معهما بذلك على الأقل في هذه الفترة العصية . إذ يلزم وقت كاف لتضميد الجراح وتطهير النفس ، بل يلزم عمل يكون من شأنه إعادة الثقة إلى النفس ، والاحترام إلى الشخصية " (٢) ،

وما زال الراوي ممسكا بكل الخيوط الدرامية في يده . يطلق العنان لشخصياته بقدر محسوب ، ثم ما يلبث أن يستجمع الخيوط في يده ، حتى أنه لم يشأ أن يترك للقارئ البلورة الذهنية للحدث الدرامي بل قام هو بذلك ليؤكد هيمنته ، وهو بهذا القدر الضئيل من حرية التعبير الذي أعطاه للشخصيات أخرج نفسه من تهمة "محرك الدمى" ليصبح الراوي المهيمن .

وبحق هنا بعد الفصول الثلاثة أن نتوقف قليلا بإضاءة نستكمل بعدها بقية الرواية ، وهي أن الفصل الأول يختلف كثيرا عن الفصلين الثاني والثالث ، فقد تكثفت كما ذكرنا من قبل كل العناصر الفنية في الفصل الأول وتميز بالشمول والامتداد لكل هذه العناصر أو المعطيات الفنية (الشخصيات - الحدث الروائي - الزمان) أما الفصلان الثاني والثالث فهما ليسا تكرارا لهذه العناصر الفنية بوجهة نظر مختلفة ولكنهما إضافة أو اكتمال

(١) السابق - ص ٩٥ .

(٢) السابق - ص ١٠٠ .

للخطوط الدرامية . والتي بدأت في الفصل الأول وبدأت مبتسرة . كما تكشف هذه الإضافة عن جوانب وأبعاد أكثر عمقا للشخصية صاحبة الفصل والتي تعرفنا عليها في الفصل الأول بشكل مختزل ، وهما بشكل آخر استكمال مرحلي لوحداث البناء الفني وأبعاد الشخصيات الدرامية للرواية ، ولكن بأسلوب يختلف بعض الشيء عن رواية "ميرamar" .

حيث قام البناء الفني لرواية " ميرamar " على التقديم المرحلي لجزيئات الحبكة وأبعاد الشخصيات الدرامية عبر فصول الرواية معتمدة على " أن الحدث يلور الشخصيات ويجسدها وأنه في نفس الوقت يتكامل بالتدرج من سرد إلى آخر " (١)

ثم نأتي إلى الفصل الأخير في الرواية والذي سمي " خالد صفوان " ، وهذا الفصل هو امتداد منطقي للزمن ولبقية العناصر الفنية في الرواية من الفصل الأول . وهو يحكي عن فترة ما بعد نكسه يونيو ١٩٦٧ وانهايار مراكز القوى فالمكان وهو (الكركك) كل الشخصيات مجتمعه فيه حتى خالد صفوان-أحد الأيادي التي شوهت صورة الثورة. وقد وقف خالد صفوان وسط المقهى بعد أن تعرف عليه بعض من الموجودين (زينب دياب - إسماعيل الشيخ) ليدافع عن نفسه ويرر موقفه (من وجهة نظره) أمام نظرات التشفي والاستياء ، حتى أن قرنفلة قالتها صراحة " يا خالد بك إنك تزعجا " (٢) ومع ذلك عرف نفسه وتاريخه في عبارة نثرية يشوبها الغموض وكأنه يلقي بيانا أو خطبة متأنقة

براءة في القرية

وطنية في المدينة

(١) قضية الشكل الفني هـد نجيب محفوظ - دراسة تحليلية لأصرفها الفكرية والجمالية - السابق - ص . ٣٤١

(٢) الكركك - ص ١١١

ثورة في الظلام
كرسي يسع قوة غير محدودة
عين سحرية تعرى الحقائق
عنصر حي يموت
جرثومة كامنة تدب فيها الحياة (١)

قال هذه العبارة التي تلخص تاريخه ثم رحل وغاب فترة. وفي الزيارة الثانية دخل إلى المقهى مقحما نفسه في الحديث الذي يدور بين روادها، وليدلى بوجهة نظره في الطوائف السياسية والدينية في المجتمع في هذا الوقت - وبالرغم من أن تعبيره عن رأيه جاء مباشرا إلا أنه لم يتطرق إلى مرحلة التعبير الصادق لذاته، فبدت رؤياه أشبه بالتصاريح أو لأحاديث الرسمية التي يدلى بها الشخص في المواقف المتأنقة البعيدة عن التلقائية والصدق مع النفس ، وقد جاءت كل آرائه مخالفة لما كان يسلك في الماضي. فهل أدلى بها لتهذية كل الذين أساء إليهم سلطانه ؟ أم أن ضميره استيقظ بعد أن ترك السلطة وأطلق العنان له ليقول دون تحرج، متخذاً شكل القصيدة النثرية أو البيان الرسمي الذي ينص على بنود وخطوات ، متأثراً بأسلوب تعبيرى خاص اعتاده في حياته السابقة .

واقصر دور الراوي في هذا الفصل على المشاهدة فقط دون التطرق إلى تعليق يضيف شيئا أو يفسر أمرا ، مثلما فعل في الفصول السابقة، ولكنه بدا متشوقا لمعرفة المزيد عن " خالد صفوان " وذلك من خلال حديثه عن نفسه " ورحلت أسرق النظر بحب واستطلاع وبمعجب ، أود أن أشرحه لأعثر على العضو الزائد أو الناقص في كينونته" (٢) وقد نقل

(١) السابق - ص ١٠٩

(٢) السابق - ص ١٠٨

الراوي ردود أفعال الآخرين تجاه خالد صفوان بجداد تام ليشرى بها المضمون الدرامي " من عجب أنه اكتسب شعبية عقب انصرافه ، فقد قال قوم " إنه يهذأ بنا " ، وقال آخرون " إنه يحاول الدفاع عن نفسه " مازالت الأغلبية فى ريبة من أمره .

وقد أضاف هذا الفصل أكثر من بعد لشخصية " خالد صفوان " والتي سبق أن تعرفنا عليها بشكل عابر في الفصل الأول ، حيث ذكر اسمه مقرونا بواقعة اعتقال الشباب "خالد صفوان .. خالد صفوان .." ولكن من هو خالد صفوان ؟ محقق ؟ امدير سجن ؟ .. أكثر من صوت هرد : خالد صفوان (١٧) حتى ذكره إسماعيل الشيخ في الفصل الخاص به وعرفنا من حديثه أنه رجى ذو نفوذ كبير ، وهو الذي أجرى التحقيق مع الآخرين . وقد كان السبب فى كل المعاناة والذل اللذين لقيهما فى المعتقل .

وفى الفصل الخاص بزئب دياب ذكرت أن خالد صفوان هو الذي أمر باغتصباها أمام عينيه وعندما سألفا الراوي عنه مستكرا فعلته متصورا أنه رجل ذو مواصفات خاصة . قالت "لا غرابة فى منظره ، يصح أن يكون أستاذا فى الجامعة أو رجلا من رجال الدين " (١٨) . وربما كان لتاريخه المظلم تأثير كبير على وجهة نظر الآخرين فيه حتى أن الراوي تخيل أنه له شكل مميز يتناسب مع سلوكه المشين .

وبانتهاء الفصل الرابع نكون قد تعرفنا على جميع شخصيات الرواية كل فى الفصل الخاص به . ولكن هناك شخصية لا تقل أهمية عن تلك الشخصيات الرئيسية التي ذكرناها ولم يخصص لها المؤلف فصلا خاصا بها ، ولكن وجودها دائم عبر كل الفصول وتشكل أحد

(١) السابق - ص . ٢٣

(٢) السابق - ص . ٨٩

الخطوط الهامة التي يقوم عليها المضمون الفني للعمل، وهي شخصية "حلمي حمادة" الذي تعرفنا على جوانب شخصيته من رؤى الآخرين. فقد أحبته قرنفلة صاحبة المقهى وبادأته بالمغازلة ودعته لزيارة شقتها حيث رآته إنسانا جادا وكرما ، وكان أول من شجعها على كتابة مذكراتها ، بينما رآه زين العابدين عبد الله موظف العلاقات العامة المنحرف ، أنه برحجي عصره أو قناع خداع . أما الراوي فقد اعتقد في بادئ الأمر أنه يجب زينب دياب وأنه سيحيي يوم ويخطفها من إسماعيل الشيخ ولكن ذلك لم يحدث .

وقد عرفنا إسماعيل الشيخ في الفصل الخاص به ببعض من جوانب شخصية حلمي حمادة فذكر أنه كان يخطي التقاليد بكل عنف ، وهو ابن لأسرة متوسطة فأبوه مدرس لغة إنجليزية وقد كانت أحواله المادية حسنة ، أما عن سلوكه فقد رآه إسماعيل لا يخلو من مثالية وأن بقية المجموعة تدين ثقافتها حلمي حمادة حيث كان الجميع يستعير الكتب من مكتبته الخاصة ، وقد أقر إسماعيل الشيخ بأن حلمي حمادة شيوعي دون شك ولكنه لا ينتمي لتنظيم أو حزب ، وهو ما أكدته خالد صفوان فيما بعد . وقد تخلى حلمي حمادة عن إيمانه بثورة يوليو ومبادئها . وكان يسخر من تمسك زينب وإسماعيل بمبادئ الثورة مرددا :

" إني أعجب كيف أنكما مازلتما تؤمنان بالثورة " (١) . ويذكرنا وجود شخصية "حلمي حمادة" بوجود شخصية "زهرة" في مرامار ، فزهرة حاضرة في كل فصول الرواية ويشكل وجودها دورا رئيسيا في الجملة الدرامية ، ولكن المؤلف لم يخصص لها فصلا مستقلا مثل بقية شخصيات العمل .

ولا ننسى تلك الشخصية المبصرة، والتي ظهرت في الفصل الأخير " خالد صفوان " ،
وهي شخصية " منير أحمد " أحدث الأجيال وآخر من انضم إلى أسرة الكرنك حيث رآه
الراوي - من وجهة نظره - بصيص الأمل بعد الظلمة الحالكة .

والبناء الفني في رواية " الكرنك " يقوم على أربع وجهات نظر غير متكافئة في المرض ،
وقد بدت وجهة نظر الراوي مهيمنة بشكل كبير على بقية الرؤى ، وعرض الراوي
وجهة نظره من خلال مستويين من الوعي ، المستوى الأول وهو المنظور الخارجي حيث لا
يتعرض فيه لوعي الشخصيات ، وهو خارج مركز الحركة ويحكي بضمير المتكلم وضمير
الغائب أحيانا ولا يتعدى دور الملاحظات العابرة .

مثال :

" وسرني أن أرى قرنفة وهي تستعيد نشاطها المألوف . واجهة متحفظة أغلب الوقت ،
تصفي إلينا بلا مشاركة ولا اندماج ، وتبدت أكثر جدية وأوغلت في الكبر " (١)

أما المستوى الثاني وهو المنظور الداخلي ، والذي يعبر فيه عن وجهة نظره الخاصة لبعض
الأحداث والمواقف وذلك " بضمير الغائب " .

مثال :

" وبدأت أدرك أن الصراع ليس صراعا وطنيا خالصا ، وأن الوطن يتزوي حتى في
أشد أحوال الحن في خضم صراع آخر يحدث حول المصالح والعقائد " (٢) .

(١) السابق - ص . ٤٦

(٢) السابق - ص . ٤٧

ثم إقحامه المتكرر لوعي الشخصيات وهميته عليها وقد اعتمد الراوي في هذه الرواية على ما يسمى بالتقديم المشهدي للرواية فهو يدمج بين تقنيتين متلازمتين عادة ، لكن ينبغي التمييز بينهما نظريا، التقنية الأولى وهى " المشهد المسرح الذي يتكون من حوار محض، أي حوار مع توجهات مسرحية مختصرة أو حوار مصحوب بتقرير سردي مركز للغاية. أما التقنية الثانية فهي عكس الأحداث القصصية من خلال وعى شخصية فى الرواية دون تعليق منه " (١)

وتعمل الشخصية صاحبة وجهة النظر على " دفع الخط الدرامي إلى مرحلة بعينها ثم تقوم التالية فالتالية بدفع الحدث إلى الإمام حتى الوصول إلى النهاية ، ومن هنا عدت وجهة نظر كل شخصية مكملة للأخرى ، ومظهره لجوانب خفية مبتسرة فى الفصل الخاص بالشخصية السابقه أو التالية لها حتى إذا تألفت جميعا ، وتآزرت أعطت صورة كلية واضحة ذات إطار منطقي للحدث العام " (٢)

وقد ينطبق المنظور السابق على الفصول الثلاثة الأولى ، ولكن هناك بعض التجاوز فى الفصل الرابع والذي يعرض لوجهة نظر " خالد صفوان " فهو يختلف بعض الشيء ، حيث هو امتداد طبيعي لزمان الفصول الثلاثة الأولى متتابعة وليس تكرار لما سبق ، وفيه يتخطى الحدث العام مرحلة تالية وهى ما بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ و لكنه لا يضيف جديدا فى اكتمال الخطوط الدرامية .

(١) د. ف. منتزل - العناصر الجوهرية للمواقع السردية - تقديم و ترجمة عباس النونسي - فصول - الملد الحادي عشر -

العدد الرابع - حياء ١٩٩٣

(٢) نقن الرواى عند نجيب محفوظ من مرمار إلى المروايش - السابق . ص ١٤٣

ثانيا : أفراح القبة : (الرواة المتكافئون)

فى عام ١٩٨١ كتب نجيب محفوظ رواية " أفراح القبة " والتى يتشكل البناء والشكل الفني لها من أربعة فصول منفصلة ، يسمى كل فصل باسم شخصية من الشخصيات الرئيسية فى الرواية ، وقد تميز المتن السردى للرواية بأن الشخصية صاحبة الفصل تنطلق لتعبر من وعيها الخاص أو وجهة نظرها عن الحدث بشكل مباشر دون وجود راو وسيط ، مثلما كان الأسلوب فى رواية " الكرنك " وهى بهذا التكنيك الفني تكاد تتطابق مع رواية محفوظ السابقة " ميرamar " من حيث استخدام أسلوب وجهه النظر بطريقة رواية الشهود .

ويقوم المضمون الدرامى فى رواية " أفراح القبة " على قضيه خاصة . فموضوع الرواية يدور حول مجموعة من الممثلين يعملون فى فرقه مسرحية خاصة ، تنشأ بينهم علاقات مختلفة بحكم عملهم ، وتتطور هذه العلاقات وتشكل أحداث الرواية التى تعاد مرة أخرى فى شكل مسرحية أطلق عليها " أفراح القبة " ، تعرضها نفس الفرقة بنفس الأبطال ، فنص المسرحية هو نفسه مضمون الرواية . ونتعرف على أحداث الرواية عبر أربعة فصول تمثل أربع وجهات نظر متباينة للحدث الدرامى الرئيسى فى العمل .

فالفصل الأول يسمى " طارق رمضان " وهو أحد شخصيات الرواية ، ابن لأحد لواءات الجيش السابقين ، انحرف وترك تعليمه ، واكتسب كل خبرته فى الحياة من حياة اللهو والنجون والمخدرات ، ولهذا تخلت عنه أسرته فاضطر أن يعمل فى فرقه للتمثيل المسرحي ، هى فرقة " مراحان الهلالى " ، كممثل رغم ضعف موهبته . وأحب " تحية " وهى ممثلة

مغمورة تعمل بنفس الفرقة ، ولكنها فضلت عليه مؤلف الفرقة "عباس كرم يونس " ربما لأنه الوحيد الذى عرض عليها الزواج من بين كل الرجال الذين عرفتهم من قبل ، ولهذا قبلت الاقتران به رغم اعراض أمه وأبيه على ذلك . ولم يغفر لها طارق هذا التصرف ، وصار عباس منذ ذلك الحين عدوه وغريمه .

الفصل الثاني " كرم يونس " ملقن الفرقة السابق وصاحب مقل فى الوقت الحالى ، وهو يعرف نفسه بأنه " رجل بلا قيود . لا أخلص إلا للغريزة " (١) أحب قاطعة التذاكر فى نفس الفرقة " حليلة الكباش " وتزوجها وظن أنها تبادله الحب وأنها مثال للبراءة والعفة ، وبعد الزواج اكتشف أنه لم يكن الرجل الوحيد فى حياتها ، فضاع الحب والاحترام بينهما إلى الأبد بعد أن أنجب منها "عباس" الذى أصبح فيما بعد مؤلف الفرقة المسرحية .

" حليلة الكباش " قاطعة التذاكر فى فرقة سرحان الهلالي المسرحية وزوجة " كرم يونس " ملقن الفرقة السابق وأم "عباس كرم يونس" مؤلف الفرقة ، اضطرتها الظروف أن تكون زلتها الأولى مع " سرحان الهلالي " صاحب الفرقة ، وعندما تزوجت من " كرم يونس " تخيلت أن الماضي سيطوى وتبدأ هى وكرم يونس حياة جديدة ، ولكن خاب ظنها ، ولم يغفر لها عباس زلتها ، وبدأت معه حياة الشقاء والانحدار . وكان أملها فى الحياة ابنها "عباس" ولكن ما لبث أن ضاع الأمل وظلت تردد فى أسى وحدة :

" كنت جميلة ومثالا فى التقوى والأدب . . . الحظ . . . الحظ . . . من ذا يدلني على معنى الحظ ؟ ولكن الله مع الصابرين ، وسوف يقول الحظ كلمته الأخيرة على يدك يا عباس " (٢)

(١) افراح القبة - ص . ٥٠ .

(٢) السابق - ص . ٨٥ .

أما الفصل الرابع "عباس كرم يونس" مؤلف الفرقة ابن كرم وحلمية، لقد نشأ وحيدا لظروف عمل والديه أحب القراءة وعشق الكتابة واختارها مهنة له فيما بعد عرف المسرح عن قرب بحكم طبيعة عمل والديه، وعندما بدأ يعي ما يدور حوله أيقن تماما أن يتهم ما هو إلا ماحور وبؤرة للفساد، حاول أن يتصدى لكل هذا ولكن دون جدوى. كما حاول التثبت والتظاهر بالمثالية التي لم يصادفها في حياته الواقعية، عندما أحب نحية "وتزوجها رغم علمه بماضيها المشين وعلاقاتها المشبوهة، وخاصة علاقتها بطارق رمضان ذلك الممثل الفاضل، وعدم موافقة والديه على هذا الزواج، وأنجب منها "طاهر" ولكن ما لبثت نحية أن رحلت عن الدنيا ورحل بعدها ولدها في ظروف غامضة.

وكتب عباس وهو في قمة حزنه أحداث مسرحيته "أفراح القبة" والتي يحكى فيها كل ملايسات الواقع دون تحفظ مدعيا أن الواقع اختلط بالحلم دون تفريق. وقع عباس بعد ذلك فريسة للخواء الفكري والوحدة والحزن، وجفاف المشاعر. وقد تملكته منه حالة اليأس والإحباط، فحرر رسالة صرح فيها بعزمه على الانتحار، ثم اختفى ليزك لغزا حير كل شخصيات الرواية وكان بمثابة الحدث الرئيسي فيها.

وقد تضاربت الآراء حول موضوع المسرحية التي ألفها "عباس كرم يونس" فكل يراها من منظوره الخاص؛ "فطارق رمضان" ذلك الممثل المغمور الذي يعيش عائلة على النساء الساقطات، اتخذ من المسرحية دليلا ماديا وسلاحا يقضى به على غريمه عباس، وفي ذلك قال:

"إنها فرصتي للتكامل بعدوى القديم" (١) ويقصد هنا عباس كرم يونس فيبينهما ثأر قديم وهو "نجمة" التي عاشها وأحبها طارق وتزوجها عباس ، واعتبر أن أحداث المسرحية تكشف عن جوانب ظلت لغزا في حياة الواقع ، وجاءت المسرحية لتكشف عنها بكل أبعادها الكامنة والظاهرة ، وبأشخاصها الحقيقيين دون تحريف، فأحداث المسرحية توجه أصابع الاتهام للبطل والمفروض أنه عباس في الواقع ، كما تشير إلى أنه ابن عاق وحشي بوالديه وكان سببا في إدخالهما السجن بتهمة إدارة منزلهما للقمار ، ثم هو أيضا وراء وفاة زوجته "نجمة" ورضيعه "طاهر" ولذا فقد قال عنه طارق إنه : " مؤلف زائف يسرق الحقيقة بلا حياء " (٢) . جاعلا منها مسرحية ، كانت سببا في شهرته .

وبالرغم من أن دوره في المسرحية سمح له الفرصة ليخرج من دائرة الممثل المغمور ، ويبت أقدامه إلا أنه ضحى بكل ذلك في سبيل الانتقام من غريمه ، ولقد حاول سرحان الهلالي صاحب الفرقة أن يصلح بينهما ولكنه لم يفلح " صالح بيننا الهلالي ذات يوم وتضافنا وما في القلب في القلب " (٣) . وقد زار طارق عباس في منزله الذي كان منزل نجمة في الماضي ودار بينهما حوار حاول طارق أن يستفز به عباس مدعيا أن المخرج وصف البطل (عباس) بأنه قذر جدا ، بغيض جدا ولن يتعاطف الجمهور معه . ولكن عباس هز كتفيه في استهانة ولم يبال .

طارق : ألم تقدر أن حوادث المسرحية متصبة عليك مطرا من الظنون ؟
عباس : لا يهمني ذلك .
طارق : سيتصورون وهم الحق أنك قاتل وخائن لوالدك ..

(١) السابق - ص ٩ .

(٢) السابق - ص ٢٥ .

(٣) السابق - ص ٥٢ .

عباس : مخف لا يهمني

تمليق طارق : فانضط زمامي وقلت بانفعال :

: يالك من قاتل محوف !

تمليق طارق : لومقني بازدرء وعتقم :

عباس : مستظل حقيرا دائما وأبدا .

وهكذا أخرج طارق كل شحنة الغضب والكراهة تجاه عباس في هذا الحوار في الفصل الخاص به ، وقد بدأ عباس غير مبال بكلامه ، ولكن في الفصل الخاص بعباس كرم يونس نصرض هذا الموقف الحوارى من وجهة نظر عباس نفسه ونجده بعدها مباشرة يسرد هذا المونولوج الداخلى :

" رمتني الزيارة البغيضة فى دوامة ، أقنعتني بوجود الاختفاء عن أعين الأغبياء . ولكن هل أستحق الشنق حقا ؟ كلا . حتى لو حوسبت على النوايا الخفية . ما كانت أحلامي إلا رمزا للتخلص من متاعب راهنة لا من الحب أو الغيوب . وهى تثار بانفعال اللحظة العابرة لا بالمعاطفة المستقرة وعلى أى حال لم يعد لي بقاء فى مجال الشياطين " (١)

والواضح هنا أن عباس تأثر كثيرا بكلام طارق بالرغم من تظاهره بعدم المبالاة، ووصف طارق بأنه أحمق . وفي هذا المونولوج السابق مكاشفة اعوالم عن أن نواياه كانت سيئة ، وأنه تمنى فى لحظه الاخلاص من كل ما يربطه بعالم الواقع ، وبالرغم من تظاهره بالببات وال ثقة أمام طارق إلا أنه وفى موضع آخر فى نفس الفصل الخاص حاول أن ينفى التهمة ويجد لنفسه مخرجا- من وجهة نظره مدعيا أن وقائع المسرحية ليست حقيقية بل حلما .

" إنه الحلم بلا شك . الواقع أن الشرطة كبست البيت ، والمرضى قتل تحية وابنها ولكن ثمة قتلا آخر هو الحلم . الحلم الذي أبلغ الشرطة ، وهو الذي قتل تحية ، هو الذي قتل الطفل . البطل الحقيقي للمسرحية هو الحلم " (١)

في حين نجد والده " كرم يونس " بعد أن شاهد المسرحية دار حوار بينه وبين أمه " حليلة الكباش " وقد كان رأيه أن " كل شيء حقيقي أكثر من الحقيقة " (٢) محاولا استشارة أمه ، خاصة وأن عباس صورها في صورة بغضة عكس ما توقعت ، وقد انفراد كرم بهذا المونولوج الداخلي " بضمير المتكلم " في الفصل الخاص به كتعبير مباشر عن وجهة نظره :

" المسرحية تنكل بي وتنقم لي : في لحظة الفضيحة هذه أنعم بالانتصار على الأم والابن معا . على عدوى اللدودين . ثم أنه لم يفهمني أنه يقدمني كرجل منحل . كرجل واجه تحديات الواقع بالانحراف لست كذلك يا غبي . لم أكنو مركبا لكي أنحل . نشأت بسيطا بدأتها حراً . نشأت شاهدا مدينا للنفاق . ذاك ما لا يمكن أن تفهمه . وسر نجاحك أنك تملق النفاق والاسعلاء الكاذب . تلقى منى بصقة في مهجرك الأبهدي " (٣)

برر كرم سلوكه في الحياة الذي رآه ابنه صورة المحلل خلقي ، بأنسه رجل يعيش بفطرته وغيروته رافضا أي صورة للتخلي بالأخلاق والقيم طالما تسر تحت ستار النفاق ، بل اعتبر ابنه ومن وجهة نظره - وصولي يعني نجاحه على النفاق والتخفي وراء شعارات القيم

(١) السابق - ص ١٦٩

(٢) السابق - ص ٧٨

(٣) السابق - ص ٧٥

والأخلاق وأشد ما سره هو رأى عباس في أمه حيث صورها بأنها عاهرة قوادة - وهو بذلك - عباس^٢ - خيب كل آمالها في الحياة .

وعلى الرغم من أنها في الفصل الخاص بكرم بدت واثقة متماسكة إلا أننا نجدها في الفصل الخاص بها، وبعد استعادتها نفس الموقف الحوارى الذي دار بينها وبين كرم زوجها، تخلو لنفسها وتبكى " أغلقت الباب أفحمت في البكاء . كيف لا تعرف أمك يا عباس^١ " (١) وبالرغم من تكرار الموقف الحوارى في الفصلين إلا أن هناك إضافة تتمثل في المونولوج الداخلى بلسان الشخصية وهى تبلور وجهة نظرها وتضيف بعداً آخر للشخصية فقد بنى أبها - عباس - حكمه على غير الحقيقة ، وصور ذلك في المسرحية وهو ما ذكره عباس في الفصل الخاص به يقول :

في الظلام رأيت سرحان الهلالي يربط السلم مزناً . شعره منقوش ، عيناه مظلمتان، يسوقه حنان أعمى . لماذا هجر الحجرة والمركبة محترمة ؟ خرجت أمي من حجرتها مستطلعة وكنت أظنها فوق . لاقته أسفل السلم . تهاوما ما لم تبلغه أذناي ، دخلت حجرتها فاندفع وراءها . فوثبت للاندفاع ولكني لم أتحرك . أهماي أن أعرف الحقيقة أكثر من أن أمتعها .. أهي أيضا ؟^٢ (٢) ومن هنا كان حكمه عليه بالسقوط .

ولكنها في الفصل الخاص بها استرجعت نفس الموقف ولكن برؤية أخرى تعطى تفسيراً مناقضاً لتفسير عباس .

يهبط السلم مزناً يكاد يقع من الإعياء يراني فيقول :

(١) السابق - ص . ١١٦

(٢) السابق - ص . ١٤٤

- الهلاكي : كولونيا أنا في غاية الإرهاق ..
 حليلة : أدخل حجرتي لأجنيه بالكولونيا فيتعني . أقول :
 : إليك بالكولونيا .
 الهلاكي : شكرا .. شربت أكثر مما يجوز .
 حليلة : وكان حظه سيئا من أول السهرة .
 تعليق حليلة : يتنفس قليلا . ينظر إلى يقدم إلى الباب فيلغقه وأتحفز للرد يقول :
 الهلاكي : حليلة .. إنك رائعة !
 : هلم إلى فوق
 حليلة : اقرب منى فتراجعت مقطبة .
 الهلاكي : أنخلصين هذا الحيوان ؟
 تعليق حليلة : أقول بمجدية :
 : إني امرأة شريفة وأم ..

وثبت إلى الباب ففتحته . تردد ثانية واحدة ثم غادر الحجرة خارج البيت . وأضافت بعد ذلك هذا المونولوج الداخلي الذي تنفى فيه الصورة البشعة التي صورها بها ابنها وتؤكد خطأ رؤيته . تقول :

"ما من أحد منهم إلا راودني عن نفسي فرفضته . عاهرة ؟ لقد اغضببت مرة ، عاشرت أباك زما قصيرا ثم ترهنت ، إني راهبة لا عاهرة يا بنى . هل زور أبوك تلك الصورة الكاذبة ؟

إني امرأة محرومة تعية الحظ ليس لي أمل سواك فكيف تصورني في تلك الصورة ؟
صاحبتك عن كل شيء ولكن متى ترجع ؟^(١)

وهي بهذه الإضافة الجديدة تكمل جانباً من الخط الدرامي الذي بدأه عباس في الفصل الخامس به ، وظل جانباً منه مجهولاً حتى أكملته حليلة في الفصل الخامس بها في حين رأينا أن كلا من كرم وحليمة يلقى بعبد سقوطه على النشأة والظروف محاولاً من وجهة نظره - إلقاء التهمة بعيداً أو حتى تجميل الصورة البشعة التي صورها فيها ابنيهما إلا أن عباس كان حكمه قاسياً دون هوادة وأطلق عليهما " القواد والداعرة " ^(٢)

وبالرغم من النجاح الكبير الذي لاقه المسرحية إلا أن المؤلف اختفى . وقد أثار اختفاؤه ردود أفعال كثيرة وفسره الجميع بتضاربات عدة ، وقد ترك عباس رسالة صرح فيها بأنه ينوى الانتحار ، وقد أثار ذلك التصرف دهشة سرحان الهلالي صاحب الفرقة " لم يختفي والنجاح يدعو للظهور والعمل؟ " ^(٣) أما والده كرم يونس فقد اعتبر اختفاؤه أمراً معوقاً ، حيث رآه أنه ليس بأمر جديد على ابنه ، فقد مضى به من اختفائه الأول ويقصد هنا " تخفيه وراء قناع المثالية والبراءة والتحلي بالقيم التي لا تمير عن حقيقة " ^(٤) إلى اختفاء من عالم الواقع ككل .

أما حليلة الكباش أم عباس ، فقد رأت في اختفائه ما يشير إلى قمة السقوط ، وربطت بين واقعة الاختفاء وبين لحظة سقوطها هي شخصياً على يد سرحان الهلالي ، فكلاهما لحقه

(١) السنين - ص ١١٧ .

(٢) السنين - ص ١٤٦ .

(٣) السنين - ص ٣٩ .

(٤) السنين - ص ٨١ .

انهيار وضعف . ففي لحظة سقوطها كان يدق الزمار البلدي دون مبالاة لاستغاثة الذبيحة وهو ما حدث لابنها عباس : " لكن أعرف سره . أعرف قلبي - أعرف حظي . عباس انتحر . الشر يعرفه الزمار " (١) . في حين كان لطارق رمضان - وجهة نظر - في اختفاء عباس ، وهو أن ذلك هو المصير الذي يستحقه بعد كل الجرائم ، والتي اعتبر المسرحية دليل اعتراف بارتكابها .

أما عباس نفسه فقد كان لحادث اختفائه تفسير خاص لديه بالرغم من أن الجميع اعتبروا هذا التصرف لغزا ، إلا أنه في الفصل الرابع والخاص بعباس كرم يونس اكتمل جانب هام من هذا الخط الدرامي ، وإضافة جديدة لشخصية عباس يونس ، هذا الجانب ظل مجهولا عبر الفصول الأخرى . فالرسالة التي تركها عباس ينوه فيها بإقدامه على الانتحار هي بمثابة رسالة يودع بها عالم الواقع ، الذي انتمى إليه دون إرادة حقه ، ولطالما كرهه وغنى الخلاص منه والانتحار يعنى به انتحارا " مجازيا " وهو المخرج الوحيد من مأزقه - من وجهة نظره - ليتخلص من عالم الواقع أو عالم الشياطين كما أطلق عليه ، وليولد من جديد برؤية ، وقيم ، وإرادة جديدة . وقد اعتبر - من وجهة نظرة أيضا - أن الفاصل بين دنيا الواقع ودنياه الجديدة تلك الإغفاءة الصغيرة التي غفلها ، بعدها كان الميلاد المجازي الجديد . يقول :

" إنني الآن إنسان آخر متى ولد ؟ كيف ولد ؟ لماذا ولد ؟

تساءلت أيضا في إغفائه ساعة . لم تكن ساعة فقط على وجه اليقين . لقد نمت عصرا كاملا واستيقظت في عصر جديد " (٢)

(١) السابق - ص . ١٢٣

(٢) السابق - ص . ١٢٧

وقد وظف المؤلف وسيلة فنية هامة ، هي المزج بين تداعيات الماضي ورؤية الحاضر الواقع. وينطلق زعمى الشخصية بأسلوب مباشر وبطريقة تأرجحية بين الماضي والحاضر يصعب التفريق حيث اللحظة الشعورية مكثفة وممتدة ، تعكس مدى التحول الذي طرأ على وجهة نظر الشخصية بفعل عنصر الزمن ، ولقى نفس الوقت تشرى جواذب الشخصية صاحبة الفصل ، هذا بالإضافة إلى إتراتها للمضمون الدرامي بخلق بعد جديد للمعنى كالمفارقة مثلا ، ولناخذ على ذلك مثلا وهو رؤية كرم يونس حليلة الكباش في الماضي والحاضر ، ورصد مدى التحول التي طرأ على وجهة نظره بفعل عنصر الزمن .

" ذهبت الآنسة مخلقة في نفسي انعاشا وحيوية ورغبة حريفة " (١)

هكذا بدت له حليلة حين رآها لأول مرة ، وبعد مرور سنوات طويلة توات فيها أحداث وأحداث ، نظر إليها ليراها " مقوسة فوق كرسيها متشابكة الزراعين ، تعكس عيناها نظرة قرف ممضعة . وتعتقد فوق جبينها تكثيره كاللعة . أليست الوحدة خيرا من عثير النكد ؟ أين الانبهار القديم ؟ أين سكرته المشمعة ؟ في أي مستقر من الكون تحنطت ؟ " (٢)

ثم تتداعى إليه صورتها في الماضي مرة ثانية في مساحة شعورية واحدة مع الحاضر ، فيتداخل الماضي بالحاضر ليخلق بعدا جديدا يثرى به الخط الدرامي ووجهة النظر: " كلما رأيته في اليوفيه الأحمر قلت لنفسي هذه الفتاة تستحوذ على كالجوع إنني أغيلها تمرح في البيت القديم ، تجدد شبابه ، تدلى دماغه .

(١) السابق - ص ٥٧

(٢) السابق - ص ٥٧

أُتخِلها وهي تشفيني من عللي الزمنة " (١) وفي عبارة بسيطة يلخص كرم يونس ما آلت إليه العلاقة بينه وبين حليمة الكباش " كرم الذي لم يعد موجودا يكي حليمة التي لم تعد موجودة " (٢)

وبجانب الشخصيات الأربع الرئيسية للرواية هناك شخصية أخرى تشترك في صنع الحدث ووجودها يمثل خطأ دراميا لا يمكن تجاهله ، وهي شخصية " تحية " التي لم يخصص لها فصل منفصل مثل بقية شخصيات الرواية بالرغم من أنها تلعب دورا رئيسيا في صنع الحدث ، وهي تذكرنا بشخصية " زهرة " في مرامار " وحلمي حماده في " الكرنك ". الشخصية الغائبة الحاضرة .

وفي الفصل الخاص بعباس كرم يونس أفصحت تحية عن ظروف نشأتها، مات أبوها فتزوجت أمها من محضر، لقيت منهما الإهمال وسوء المعاملة حتى اضطرت إلى الهرب. ثم عملت ممثلة ثانوية في فرقة سرحان الهلائي تعرفت على طارق رمضان وعاشت معه لفترة كانت فيها تردد على بيت كرم يونس حيث كان طارق يسكن عنده ولكم أثار ذلك غضب عباس الذي أحبها وتزوجها ، حيث جن جنون طارق حتى إنه وصفها بالعاهرة، فهو يرى أن الزواج ما هو إلا عبث وجنون ولم يحظر بباله أن يحدث ذلك ولم يتوقعه بالرغم من حبه الحقيقي لها وراح يردد في ندم وحرسه " ذبيح الكرامة ، مهين الفحولة، مضغوط القلب ، مهجور الأمل ، يشتعل قلبه من جديد بعد أن ظن أن الروتين قد أخذه : كنت أتوهم أن تحبه ملكي مثل الحذاء المطيع ، كنت أنهرها وأهينها وأضربها، كنت أتصور ألا

(١) شبلي - ص ٥٧

(٢) شبلي - ص ٧٣

حياة لها بدوني وأنها تفرط في حياتها قبل أن تفرط في . فلما تلات بحركة مباغتة
ماكرة قاسية تلاشى معها الأمن والثقة والسيادة وحل الجنون " (١)

وقد واثته الفرصة لينتقم من عباس عندما وجد في المسرحية دليل إدانته على قتل تحية
وطفلها ، فلم يتورع عن التشهير به . وقد استكرت حليلة الكباش زواج عباس ابنها
من تحية منذ البداية ، وحجتها في ذلك أنها تكبره بعشر سنوات ، هذا بالإضافة إلى أنها
تعلم أن تحية كانت دائما وأبدا خلية لهذا أو لذلك ، وأن هذه الزيجة مستقف في طريق
نجاح ابنها ومستقبله بالرغم من معرفة عباس بماضي تحية ، إلا أنه كان يردد دائما " تحية
طاهرة " ولكن الأمور تبدلت ، في الفصل الخاص به - وفي واقعه مسوت تحية - اعترف
بأنه حلم بالخلاص منها ومن رضيعها ويرر ذلك من -وجهة نظره- بقوله " ما كانت
أحلامي إلا رمزا للتخلص من متاعب راحته لا من الحب أو المحبوب " (٢)

وبالرغم من أن البناء الفني في رواية " الكرنك " يقوم على أربع وجهات نظر مكتملة
لبعضها دافعة الحدث إلى الأمام ، نجد الأمر في " أفراح القبة " مختلفا بعض الشيء ، حيث
يقوم البناء الفني فيها على أربع وجهات نظر تتمثل في أربعة فصول منفصلة " تعتمد على
السرد الجواني على لسان أربع شخصيات فاعلة يتزاوج سردها بين العمق الحسي والعمق
النفسي ، وتتحرك داخل فضاء تخيلي مزدوج : المسرح الذي تتحدث عنه الرواية ، وفضاء
المسرحية التي كتبها عباس كرم يونس وأصبحت جزءا من نسج السرد ، لذلك فإن السرد

(١) السابق - ص ٢١ .

(٢) السابق - ص ١٧٤ .

في " أفراح القبة " يؤول إلى علائق دائرية تتقاطع داخلها الحكاية ونقيضها ، وتهترواقمية الأحداث لتندثر بدلائل التخيل " (١)

وقد غمزت " أفراح القبة " بأن التعبير فيها مباشر من منطلق وعى الشخصيات نفسها دون وسيط يقتحم ذلك الوعي مثلما رأينا في " الكرنك " ، يضاف إلى ذلك أن وجهات النظر قدمت بشكل متكافئ في طريقه العرض - وقد كانت السمة الغالبة هي (التكرار) وليس (الإضافة) كما أثبتنا في " الكرنك " من قبل . ففي " أفراح القبة " تكرار للخطوط الدرامية برؤى مختلفة استخدم المؤلف في عرضها أساليب فنية عدة (مونولوج داخلي الذي يقرب من تيار الشعور في بعض المواقف ، تداعيات الماضي على وعى الشخصية ومزجها بال حاضر بهدف خلق قيمة وبعد جديد للحدث أو الشخصية ، هذا بالإضافة إلى المقاطع الحوارية التي امتلأت بها الرواية) .

وقد اتفقت " أفراح القبة " مع رواية " مرامار " في بعض النقاط الفنية وهي أن البنية القصصية في كل من الروايتين تقوم على تعدد الأصوات والتكرار وتعتمد أساسا على التزامن بمعنى " أن النص الروائي في تعدده بين مختلف أصوات الرواية لا ينتقل من نقطة في الزمن تمثل البداية ويوصلنا إلى نقطة تالية تمثل زما تاليا - وهو ما رأيناه بشكل محدد في رواية " الكرنك " - ولكننا نظل نتقدم ثم نعدو ثانية إلى الوراء لنبدأ من نقطة البداية الزمنية الأولى نفسها" (٢) . ومعنى آخر وكتيجة لاستخدام أسلوب التعدد والتكرار نجد أن المثلث فيه يعاد روايته ، وهنا يؤدي إلى ضمور حركة الزمان في الحركات اللاحقة حيث تعاد

(١) فريدة ألفا للشكل والخطاب للمصنفين - السابق - ص . ٢٠

(٢) " مرامار " ، الكلمة " غرامر - السابق - ص . ١٤٦

الحللفية الزمنية والمكانية ذاتها ، كما تتكرر الوقائع والأحداث والشخصيات ، فجميع مكونات الحق ، باستثناء رؤية السارد ، تظل ثابتة ، لكن الرؤية مختلفة عن غيرها في كل مرة بما لا يخلخل تعاقب الحق زمنيا " (١)

وقد ساعدت طبيعة المضمون الدرامي لرواية " أفراح القبة " على تحقيق الاستخدام الأمثل لأسلوب وجهة النظر أو رواية الشهود ، فالمضمون يشير إلى واقعة محددة في النص تعتبر بمثابة مرجع خارجي تقاس عليه الصيغ المختلفة أو وجهات النظر المتعددة ، وقد أمكن رصد الإضافة أو الاختلاف بين وجهات النظر ، مع الاحتفاظ بالتجانس في الاكتمال المرحلي لجزئيات الخطوط الدرامية سواء للحدث أو الشخصيات من وجهة نظر إلى أخرى ، والذي يؤدي في النهاية بشكل فعال - إلى إثراء المضمون الدرامي .

ثالثا : العائش في الحقيقة : (الرواة الشهود)

إن أحد مزايا استخدام أسلوب وجهة النظر المتعددة أو تعدد الأصوات ، أنه يعطي العمل دلالة خاصة حيث يهدف إلى " محاصرة الحقيقة وكشفها من جوانب متعددة بحيث تكتمل الصورة في النهاية . ويقوم هذا النوع من التعدد على التراكم . فكل صوت من الأصوات يكشف عن جانب من جوانب الحقيقة الخارجية . وكل هذه الأصوات تتصافر في بنية واحدة - وليس من الضروري أن تكون هذه البنية متناغمة بل لابد أن تنطوي على متناقضات " (٢) ، حيث أن هذه الحقيقة دائما ما تكون متشعبة ومعقدة . وقد تلاقي ذلك

(١) عبد الله يرهم - نظم صرخة للأن الروائي - الأقلام - المبدان ١٢/١١ - ١٩٨٩ - ص ٨٩ .

(٢) "عوامل" ، "فتكة" - عوامل - السابق - ص ١٤٧ .

الأسلوب مع طبيعة المضمون الدرامي الذي تقوم عليه رواية نجيب محفوظ " العائش في الحقيقة " والتي كتبها عام ١٩٨٥ . حيث استند المضمون الدرامي لهذه الرواية إلى خلفية تاريخية ، وبالتحديد حول نهاية عصر أئمة الثالث ثم تولي ابنه ولي العهد " إخناتون " العرش وزواجه من إحدى بنات عامة الشعب وهي الجميلة " نفرتيتي " ، ثم دعوة إخناتون إلى توحيد الآلهة وما لاقته هذه الدعوة من استنكار شديد إلى الحد الذي اعتبر " إخناتون " هارقا " وكافرا ثم مرور البلاد بمحنة عصية انتهت بعزلة من العرش وإبعاد زوجته " نفرتيتي " ثم موته .

قسمت الرواية إلى خمسة عشر فصلا مستقلا ، يمثل كل فصل شهادة يدلي بها أحد المناصرين للحدث برأيه في حوار يكاد يكون من طرف واحد . فالطرف الثاني وهو " الراوي " نجد أن وجوده لا يصعد التقديم . ويستثنى الفصل الأول من هذا التقسيم ، حيث يسمى " أصل الحكاية " ويدل العنوان على اختوى ، فهو لا يعرض شهادة لأحد الشخصيات ولكنه يقدم للعمل ككل ويعرفنا على شخصية الراوي ، وبالتحديد هويته وليست وجهة نظره حسبما رأينا في " الكرنك " .

فالراوي في " العائش في الحقيقة " اسمه " مري مون " من بلدة تدعى " سايس " في مصر القديمة ، أبوه شيخ جليل ورجل علم وحكيم ، عرف في هذا العهد بين صحبه " بصاحب الأرض الطيبة والحكمة النادرة " (١) كما عرف قصره بإقامة الندوات التي تروي فيها الحكايات وترد الأشعار و تحتد به موائد البط والنبيل . أما " مري مون " فهو شاب في منتصف العمر مفرم بمعرفة الحقيقة وتدوينها " ها هو قلبي الشاب يدق بعنف طامحا لمعرفة

كسل ضيء " (١) وقد التزم بنصيحة والده الشيخ الهرم في أن يكون أميناً معايذاً في بحسه عن الحقيقة . " اخبرت سبيلك بنفسك يا مري مون فانذهب في رعاية الإله ، أجدادك ذهبوا للحرب أو السياسة أو التجارة أما أنت فزويد الحقيقة ، ولكل على قدر همته ، ولكن احذر أن تستغفر صاحب سلطان أو تشمت بساقت في النسيان ، كن كالتاريخ يفتح أذنيه لكل قاتل ولا يتحاز لأحد ثم يسلم الحقيقة ناصعة للمتأملين " (٢)

ويبدأ الراوي كل الفصول بتقديم سريع للشخصية يعرفنا على تاريخها ، والدور الذي شغلته في عصر " إخناتون " وملاحظها الشخصية . وقد التزم الراوي في وصفه بصيغة الموضوعية والحياد ، فهو يصف الشخصية كشاهد عيان وليس من رؤيته أو وجهة نظره الخاصة ، ولا يستغرق ذلك بضعة أسطر بعدها تبدأ الشخصية في الاسرار في السرد لتعبر عن وجهة نظرها في حياد وحرية تامة ، مثال :

" حور عجب متوسط القامة ، متين البنيان ، ذو مظهر يوحى بالقوة وصدق العزيمة ، سليل أسرة كهنوتية متوسطة بمنف غنية بمن عرف من رجالها من أطباء وكهنة وضباط ، وكان أبوه أول من ارتفع من الأسرة إلى مستوى السادة لشغلته وظيفة رئيس الجياد في بلاط أمنتب الثالث . وهو الرجل الوحيد من رجال إخناتون الذي احتفظ بوظيفته كقائد للحرس في العهد الجديد ، ووكل إليه مهمة القضاء على الفساد في داخل البلاد وإعادة الأمن إلى ربوعها فأحرز في ذلك نجاحاً مرموقاً . وقد شهد له كاهن آمون الأكبر ، وصدق على ذلك الحكيم آي ، بأنه كان بطل اللحظة الحرجة في مأساة العهد البائد " (٣)

(١) السابق - ص ٤٠

(٢) السابق - ص ٥٠

(٣) السابق - ص ٤٧

وقبل أن يبدأ بعرض وجهات النظر المتباينة لشخصيات العمل ، نعرض أولاً لوجهة نظر " إختاتون " نفسه ورؤيته للدين الجديد الذي يتحدى الجميع من أجله وصمى بسبب ذلك بالمارق . وبالرغم من أن " إختاتون " هو الشخصية الرئيسية في هذا العمل إلا أنه لم يخصص له فصل في الرواية ولذا فقد حصرنا وجهة نظره عبر أقوال الآخرين عنه ، ومن خلال الحوارات المتعددة مع معاصريه والتي رواها الآخرون في شكل ذكريات وقادتنا هذه الأقاويل إلى تصور رسم لنا بشكل غير مباشر أبعادا كثيرة لشخصية هذا الفرعون الفريد .

تماما مثلما فعل نجيب محفوظ في " ميرamar " حيث جعل شخصية " زهرة " هي الشخصية الغور التي تدور في فلكها بقية الشخصيات ولم يخصص لها فصل مستقل مثل بقية شخصيات الرواية . وقد تعرفنا أيضا على جوانب شخصية " زهرة " بشكل مرحلي عبر رؤية الشخصيات الأخرى لها وعبر مواقفها تجاه الأحداث .

لإختاتون يرى أنه المؤمن الوحيد في بلد من الضالين ، وأن لا إله إلا الإله الواحد ، وهو وحده الذي يملك المغفرة دون غيره فهو - من وجهة نظره - كل شيء الخالق .. القوة .. الحب .. السلام .. السرور . (١)

أما الكهنة - من وجهة نظر إختاتون - فهم جمع من المنتفعين يضلون البسطاء بالخرافات، ويشاركون الفقراء في أرزاقهم المحدودة ، ويسوون الفتيات باسم البركة ، فيجعلوا من معابلهن مرتادا للدعارة والعريضة (٢)

(١) السنين - ص ١٩

(٢) السنين - ص ٢٨

وبالنسبة لشئون الحرب فوجهة نظره فيها تسم بالفراية بعض الشيء ولا تتفق مع مكانته كقروان قائد ، فهو طالما كره الزي العسكري ولم يحاول أن يتزين به مثل بقية ملوك الدولة ، ولم يعترف بعظمة أجداده وانتصاراتهم في الحروب السابقة - وكان رأيهم - أنهم بنوا هذه العظمة على هرم من جثث الأسرى المساكين الذين قدموا كقرايين إلى آمون ، واستنكر بشدة تلك العظمة وذلك الفعل من بدايته ويرى أن الأسرى أمانة لا يجب أن يحسوا بأى سوء بل لابد أن يعاملوا معاملة كريمة .

والفن من وجهة نظر إخناتون هو " رسالة يجب أن تنقل بأمانة دون تحريف فالأشياء كلها من خلق الإله بجمالها وقبحها ، وعلى الفنان أن ينقلها كما هو دون أن يسلط عليها اخوف أو الشهوة أو الأمانى الكاذبة " (١) ولطالما آمن أن رسالته الأولى هي نشر الحب في كل صورة فالحب أقوى من السيف والكبرياء - ومن وجهة نظره - ويأبى أن يستخدم العنف حتى في أحلك المواقف التي واجهتها البلاد ، أما حرصه على العرش لم يكن إلا من اعتقاده بأن " العرش ما هو إلا وسيلة لخدمة الإله ! " (٢) وليس حبا في السلطة والسلطان.

ومن أهم وجهات النظر التي عرضت لها الرواية ، وجهة نظر " نفرتيتي " الملكة وزوجة " إخناتون " وبالرغم من أن المؤلف جعلها آخر وجهة نظر في الرواية إلا أنه نظرا لأهميتها بدأ بها ، حيث أن رؤيتها وشهادتها تشكل تقلا كبيرا في صنع الحدث . فقد اعترفت "نفرتيتي " بأنها آمنت بما دعا إليه إخناتون من قبل أن تراه ، وذلك من خلال كلام أبيها " آي " معلم ولى العهد في ذلك الوقت ، ولكنها لطالما رسمت صورة في ذهنها لولى العهد

(١) السابق - ص . ٦٣

(٢) السابق - ص . ١٨١

اخلفت كثيرا عن الواقع: "تخل لي ولي العهد أسطورة ذات جاذبيه لا تقاوم" (١) ولكنها عندما رآته لأول مرة - هذا ما ذكرته الراوي - "أعترف لك بأن منظره صدمني صدمة غير متوقعة". صورته تمثالا من نور ، ولكن وجدته غيلا متهاضا غريبا للأحلام. وافقت من هزيمتي العابرة بسرعة ، تجاوزت المنظر المثير للرهاء إلى الروح الكامنة فيه ، التي اختصها الإله بحبه ورسالته ، وأعلنت لها فيما بيني وبين نفسي الولاء إلى الأبد " (٢)

هكذا قدمت " نفرتيتي " الأمور بمعيار خاص: " وتذكرت ولي العهد فأيقنت من أن جلاله مهما جل فإنه لن يسوغه لي كزوج ، وأنني سأدفع الثمن غالبا " (٣) فواضح أن السلطة والعرش هما عشقها الأول دون منافس وفي سبيلها ضحت بأشياء أخرى . وهذا ما أقامت عليه اختيارها في البداية ، وليس العاطفة بأي شكل: " فسألت نفسي في قلق كيف أجيبه لو خطر له يوما أن يسألني " أتحبيني يا نفرتيتي " لن أجد الشجاعة للكذب عليه" (٤) . ولكن ما لبث أن تطورت العاطفة بينهما ، ففي موضع آخر وعندما غاب عنها إختائون في سفر يتفقد فيه أحوال الإمبراطورية ، نجدتها تعبر عن مشاعرها بشكل مختلف: " اكتشفت أنه سر حياتي وكنت سعيدتي ، لا كمعلم فحسب ولكن كزوج وحبیب أيضا." (٥) وظلت نفرتيتي على ولائها لزوجها حتى قبل النهاية .

فبعدما احتدم الموقف في البلاد تركه وقد أنارت فعلتها أقاويل كثيرة ولكنها - من وجهة نظرها - اعتبرت أن بعدها عنه سيخدمه في موقفه كثيرا " وخطر لي أنني إذا هجرته

(١) السابق - ص. ١٣٤ .

(٢) السابق - ص. ١٣٦ .

(٣) السابق - ص. ١٤٢ .

(٤) السابق - ص. ١٤٥ .

(٥) السابق - ص. ١٤٨ .

فلعل نفته بنفسه تتزعزع فيذعن لشبهة رجاله ، ويتنحي عن العرش . أجل سيؤمن أنني
خنته كالآخرين ولكنني لم أكن أملك وسيلة أخرى . هكذا أقدمت على هجر حبيبي
وقصري^(١) وترى نفرتي أن زوجها لم يعرض مرضا أفضى به إلى الموت ولكنه
الأحرى أن يدا خفية امتدت إليه وقتلته .

وقد انقسم المحيطون بإختاتون إلى فريقين، فريق المعارضين الذين اعتبروا - من
وجهة نظرهم - فكرة حكم إختاتون للبلاد بمثابة النكبة التي حلت على مصر، وقد
ترعمهم " كاهن آمون " وهو أول من أطلق عليه " المارق " ، وأرجع كاهن آمون سبب
مروق إختاتون إلى تدليل أمه له وتلقينها له دين " آتون " ، والذي اعتبرته هدفا سياسيا ،
ولكن " إختاتون " آمن به إيمانا حقيقيا بعيدا عن السياسة التي لم توافق طبيعته الأنثوية ،
وقد مرق إلى الكفر الذي فاق توقعات أمه والآخرين . أما حبه لنفرتي فقد
رآه زائفا و الحقيقة الواقعة هي - من وجهة نظره - أنه لم يحب في حياته سوى أمه التي
سيطرت عليه وأعطته الحياة والأفكار . ولشدة التصاقه بها شعر بوحدها و ألمها ، وكره
أبيه إلى الحد الذي جعله يحو اسمه من على الآثار بعد موته بحجة اقوانه باسم " آمون " .

وتفارقت الأصوات التي تدلي بشهاداتها في إختاتون تبعا لطبيعة وموقع كل صوت
أوكل سارد . وتفارقت الآراء في إختاتون بين معارضيه ، حيث اتخذت معارضة كل منهم
لونا يختلف عن الآخر تبعا لطبيعة الشخصية والدور الذي تشغله . " فحور محب " قائد
الحرس والذي وصفه إختاتون (بالوحش المتعطش للدماء) ، طبيعته خشنه بحكم منصبه ،
وهو على الوجه الآخر جمعت إختاتون صداقه حميمة ، رأى " حور محب " إختاتون ذا

طبيعة عجيبة تتسم بعواطف رقيقة مهلبة ذات سحر نافذ له تأثير قوى على اصطياد القلوب وأسر النفوس .

وبالرغم من أن ذلك يتناقض مع طبيعة إخناتون إلا أنه صار صديقه ولكن في باطنه يحترقه ولم يستطع أن يقنع به كفرعون: "قلت لنفسي أن يقبل كصديق رغم شلوذ آرائه ولكن كيف يجلس على العرش ١٩. لم أستطع أبدا أن أهضمه كفرعون من فراعين مصر، ولم أقول عن رأيي هذا في أي وقت من الأوقات " (١) وقد رأى حور محب - من وجهة نظره - أن الدين الجديد الذي دعا له إخناتون ما هو إلا ادعاءات وحلم عجيب أراد لهم أن يشاركونه سعادته الوهمية ، وبالرغم من ذلك أعلن حور محب إيمانه الذي لم يكن نابعا من اقتناع ، ولكن بصفته رجل الواجب وخدام العرش . وعندما احتدمت محنة البلاد رأى - من وجهة نظره - أن يلي نداء الواجب وتخلي عن إخناتون وبايع الفرعون الجديد.

وقد تعددت الآراء وتباينت حول نفرتيتي ، فقد رآها الشيخ الجليل " والد مري مون " (الراوي) " المرأة المارقة" ، أما الكاهن الأكبر " آمون " فقد ذكرها بأنها " جمعت مثل أمه - يقصد أم إخناتون - بين الأصل الشعبي والطموح الجنوني والفسق ، جميلة - عنيدة - متحدية . فاندفعت معه في سياسته المدمرة . وأنجبت له ست بنات من رجال آخرين . إنها مرضحة للعرش بضربة حظ خليقة أن تلعب أكبر رأس ، وسيكون همها الأول في الحياة المحافظة على العرش ، لا آمون ولا الآلهة . وقد وصفها " حور محب " قائد الحرس لدى فرعون بأنها لم تخلق إلا كي تكون ملكة عظمى مثل تي وحشيسوت ، فكانت هي لشتون الملك على حين تفرغ هو لرسالته .

وقال عنها موتو " وزير الرسائل في عهد إخناتون أنها امرأة قوية الشخصية راجحة العقل فاتقة الجمال ، ولكنها مثله مربعه بالطموح ، قامت في الظاهر بدينه ، وشاركه في الواقع مكره وخبثه . وعلى اليقين لم تكن تحبه وما كان في وسعها ذلك ولكنها هامت بالقوة والسيادة المطلقة . وقد رأيتها زوجة أبيها " تي " أنها بنت ذكية ، ذات روح متوثبة تعشق الجمال وتهيم بالأسرار الدينية ، ونضجها يفوق منها بكثير .

ومن المفارقات أن " ماي " قائد جيش الحدود رآها في صورة أخرى حيث وصفها بأنها امرأة جميلة خلقت لاحتواف الدعارة فشاء حفظها أن تمارس هوايتها في عشق الرجال من فوق العرش " ، في حين رأى " محو " رئيس الشرطة نفرتيتي أنها الجمال والجلال ، ولم يسجل عنها حركة سوء واحدة ، رغم أنه قرأ في أعين حور محب و ناغت وماى نظرات جشعة مضمنة بأخبث الشهوات ، وعلى علمه أنها لم تشجع أحدا على تجاوز حدوده . وهكذا تباينت وجهات النظر حول نفرتيتي بين المدح والمهزاء ، والتي في مجملها ترسم صورة لدى القارئ عن شخصية نفرتيتي بجوانبها السلبية والإيجابية .

والأمر يختلف مع " تادوخيا " ابنة توشراتا ميثاني وزوجة أبى إخناتون، وقد ورثها ضمن حريم أبيه . فهي ترى إخناتون بعين مختلفة تدخلت فيها طبيعتها كأمراة شابة رحل عنها زوجها الكهل ، ووجدت نفسها ضمن حريم الفرعون الجديد الذي أسخغ عليهم رعاية كأنهم حيوانات مستأنسة ، ولم يقرب من إحداهن حسما تستدعي التقاليد ، ولم يميزها إخناتون عن بقية الحريم إلا عندما أوصته الملكة الأم فزارها زيارة عابرة مجاملة لأمه وليس رغبة فيها ، وهذه الاعتبارات رآته " تادوخيا " ذلك المخلوق الهزيل القبيح الذي يثير الاحتقار أكثر مما يثير العطف ، زهده مربب في النساء ، مفسدة سلوكه بأنه هليان طفل

أفسده ، ولع أمه به وهو الأمر الذي أدى به إلى الشلوذ بحيث لا يستطيع أن يمارس علاقة جنسية إلا معها أي الملكة " تي " .

وعن الدين الجديد الذي دعا له فقد أسستها تادوخياا بالديانة الخرفاء وكان - من وجهة نظرها - دين بلا مؤمنين ، خلق أمة من المنافقين والطموحين إلى الناصب والجاه والمال .. وقد اتفقت معها في الرأي " موت نجمت " الأخت غير الشقيقة لنفرتي ، والتي نبع كرهها لإختاتون من منطلق غيرتها من أختها " نفرتي " وهذه شهادة أمها " تي " يوم احتفال الملك بعيد الجلوس " شاركت ابنتي موت نجمت غيرتها الصامتة " .

وقد أكدت موت نجمت عجز إختاتون وشلوذه ، وذلك من خلال اتصالاتها اليومية بحريم الفرعون وأكدت وجهه نظر " تادوخيا " بأن هناك علاقة آئمة بين إختاتون وأمه مستكرة ذلك الشلوذ الذي لم تعرفه البلاد على مدى تاريخها .

وقد رأت أيضا أن هناك شبها خارقا بين أفكار إختاتون المنحرفة وبين صورته المتنافرة الجامعة بين الهزال والقبح ، وأن إيمانها بالإله الجديد لم يكن عن اقتناع بل كان سلاحا ذا حلين الأول لإرضاء الصائلة المالكة التي أصبحت تنتمي إليها بزواج أختها نفرتي من إختاتون ، ثانيا أن تكون بمثابة يد لكاهن آمون داخل القصر يمد لها للإطاحة بالمارق وقد عبرت عن تلك القوة بأنها : " مأساة خلقها جلوس مجنون على العرش مستغلا سبل العرش التقليدي في ممارسة نزواته " (١) ولم تس غيرتها من نفرتي فحملتها العبء الأكبر لكل ماحدث " لاشك في أن ذنب نفرتي أثقل من ذنبه لما خصته به من ذكاء ودهاء " (٢) .

(١) السابق - ص . ٩٤

(٢) السابق - ص . ٩٤

أما " ماى " قائد جيش الحدود فإنه يكشف عن أبعاد أخرى للموقف فهو يطبق مع الآخرين في تسميته إخناتون بالمارق ، الذي أفرطت أمه في تدليله فتشأ شديد الحساسية مضيفا : " أنه مجهول الأب ، أذل بشذوذه أعناق الرجال وقد أطلق عليه (المر الشسوه) وتعجب لولاء بقية الحاشية آي ، حور محب وناخت له ، وأرجع سلوكه هذا إلى شعوره بالضعف والهوان ، والذي أخفاه وراء ستار رقيق من العواضع الأنثوي والعلوبة المختلة ، وبیت الغدر لكل قوى إلها كان أو كاهنا ، لتخلو له الساحة محتكرا لصوت الإله الذي كان من نسج خياله . وقد عزم " ماى " على الخلاص منه ومن بقية معاونيه الخونة . ولكن الكاهن آمون نهره وأرجع " ماى " ذلك لخوف الكاهن الأكبر من أن يؤدي " ماى " مهمته بحق وصداقة وبطولة تؤهله دون منافس لاعتلاء العرش . بعدها سجد الكاهن الأكبر على العرش ملكا قويا لا يمكن التجاوز عن حجمه الطبيعي في رحابه ، ولذلك اختار غلاما لا حول له وهو توت عنخ آمون لينصبه على العرش وليكير ويتضخم على حسابه . واتهمه " ماى " الكاهن الأكبر و آي و حور محب بأنهم أصحاب مصلحة يطمعون حول العرش ويتربصون لصاحبه .

ولكن " ناخت " وزير إخناتون كان له تصور مختلف بعض الشيء في الأمر كله ، فبالرغم من أنه رفيق صبا حور محب ، إلا أن رأيه أتمم بالحكمة دون انفعال أو ثورة ، فهو لم ينكر ضعف إخناتون وأنوثته وغرابة منظره ، ولكن أيضا أشاد بقوة إدراكه أو نضجه المبكر . حيث كان إيمانه بالإله الواحد نابع من إحساسه بالجميل وحبه الخاص لشخص إخناتون : " جفت ينابيع السرور من بعده ، ساحتك الآلهة يا مصر " (١)

كذلك " نبي " طيب إختاتون الخاص كله إيمان به وبدعوته نابع من حرصه على الحفاظ على منصبه في البلاط الملكي : " وخبرني بين الإيمان بدينه وبين ممارستي لحياتي كيفما أشاء بعيدا عن بلاطه ، ولم أتردد في الاختيار فأعلنت بين يديه إيماني بالإله الواحد . لم يكن لي وسعي الانفصال عنه أو الاستهانة بمجاذباته الفائقة ، كما أنني أحببت إلهه اعتبرته فيما بيني وبين نفسي كبير الآلهة مع حفاظي على إيماني القديم بمسائر الآلهة " (١) وقد شهد "نبي" بأن إختاتون بالرغم من أن جسمه يجمع بين خواص الذكر والأنثى ولكنه كان رجل الحب والإنجاب قادرا على فهم ما تعارض مع رؤية الآخرين من اتهموه بأنه غثث .

أما " آي " مستشار الملك وجهه معلمه . فقد رأى إختاتون فلما منذ حياه ، كأنما ولد بعقل كاهن ناضج وأن هيكله الضعيف يحوى إرادة قوية لا تتوافق بحال مع ضعفه ، وأن هيامه الشديد بالدروس الدينية أضير بالإعداد اللازم له للجلوس على العرش . أما عن إيمانه بالإله الجديد فقد عبر عنه بشكل ملغى " عن نفس آمنت بالإله الجديد باعتباره إلها يمكن ضمه إلى بقية الآلهة ، وكنت أرى أنه لا يجوز التعرض إلى حرية العقيدة ا " (٢) فهو لم يعلن إيمانه عن اقتناع وإلا ما كان يضمه إلى بقية الآلهة حيث تدعو عقيدة إختاتون إلى التوحيد .

لقد اتخذت وجهات النظر المتعددة - كأسلوب فني في رواية " العائش في الحقيقة " شكل " الشهادات " ، التي تعتمد بشكل مباشر على استدعاء الشخصية صاحبة الشهادة لذكريات في الماضي تدل بها عن وقائع محددة حدثت في الماضي وانتهت ، وليس كما سبق أن رأينا في الروايتين السابقتين ، فقد كان الزمن يتأرجح ما بين الماضي والحاضر ، ووجهة

(١) السابق - ص ١٢٥.

(٢) السابق - ص ٣٨.

نظر كل شخصية خليط من تداعيات الماضي مختلطة بملابسات الحاضر وذلك من أجل إثراء المضمون الدرامي بشكل أو بآخر .

واختلف أيضا دور " الراوي " في " العائش في الحقيقة " عنه في العملين السابقين ، ففي الكرنك كان " الراوي المهيمن " صاحب وجهة النظر الطاغية ، والتي تقيد وعى بقية شخصيات العمل من الانطلاق ، أما في " أفراح القبة " فاختفى الراوي التقليدي ، وانطلقت شخصيات الرواية تعبر بشكل مباشر دون تدخل أو إقحام لوعياها المركزي . أما في رواية " العائش في الحقيقة " فالراوي فيها " راو محاور " دوره محدد وشخصيته معلومة .

فمهمته تنحصر في تقديم الشخصية صاحب الفصل أو (الشهادة) ، وهو بهذا التقديم يلقي إضاءة على الجوانب الذاتية والاجتماعية لهذه الشخصية ، فيحدد بذلك نقطة انطلاقها في التعبير عن الحدث .

وعلى الرغم من كثرة عدد الشخصيات أو الشهادات ، والتي وصلت إلى أربع عشرة شهادة متكافئة من حيث الحجم - حيث احتلت كل شخصية فصلا منفصلا - وطريقة العرض ، إلا أن المؤلف احتفظ بسيطرته في الإمساك بكل الخيوط الدرامية ، والموازنة بينها . دون أن يحدث خلل يذكر في البناء الدرامي . ولم تكن كل الأصوات دائما في حالة تناغم من حيث المضمون ، بل قد انطوت على تناقضات عدة ، هذه التناقضات شكلت عنصر إضافة إيجابي يتسم بالتشويق . وليس نفس الوقت تكشف بشكل فعال عن جوانب الحقيقة ، هذا بجانب التكرار لكل العناصر الفنية ولكن باختلاف رواية الرؤية .

وقد اعتمد نجيب محفوظ في تقديمه للنص الروائي على الحوار والسرد معا ، وبنفس القدر ودرجة الفاعلية ، فجاءت المقاطع السردية " بضمير المتكلم " ، وأحيانا " بضمير الغائب " لتطلق من المستوى السطحي لوعي الشخصية صاحبة الفصل (الشهادة) وتتسم بلغة تقريرية تفصح في شكل " ذكريات " عن وجهة نظر الشخصية في الحدث والشخصيات الأخرى وبصفة خاصة " إختاتون " ، وهى بنفس القدر تضيف لنفسها بعدا جديدا تكتمل به ملامحها لدى القارئ .

مثال : وهو رأى " تادوخيا " زوجة أب " إختاتون " " إنه كان مخلوقا غريبا ، لا هو ذكر ولا هو أنثى ، يؤرقه الشعور بالنقص والهوان ، فجر الناس إلى الهوان ، وأعلن شعار الحب ولكنه أشعل في القلوب البغضاء والحقد والفساد ، فمزق وطنه وضعيم إمبراطوريته . " (١)

ولا تقل المقاطع الحوارية ثقلا وفاعلية عن المقاطع السردية في إثراء الخط الدرامي ، وحيث تكشف بدورها عن زاوية رؤية الشخصية - وفى نفس الوقت - إضافة لبعد من أبعادها . ومثال لذلك الحوار الذي دار بين " حور محب " قائد الحرس ، وإختاتون " وكان موضوعه موقف " حور محب " من الدين بصفة عامة والإله الجديد بشكل خاص .

إختاتون : لماذا تصلى يا حور محب في معبد آمون ؟
حور محب : فإخذت للسؤال ، خاصة وأني لم أملك إجابة ترضيه أو ترضيني .

: ولما وجدني صامتا سألتني :

إختاتون : هل تؤمن حقا بآمون وما يقال عنه ؟

حور محب : فذكرت قليلا ثم قلت :

: لا كما يؤمن الناس به !

تعليق حور محب: فقال بجديّة :

إخنائون؟ إيمان أولاً إيمان ، ولا ثالث بينهما .

تعليق حور محب: فقلت بصراحة :

: لا أهتم بالدين إلا باعتباره من تقاليد مصر الراسخة .

: فقال بنقّة مثيرة :

إخنائون : إنك تعبد ذاك يا حور محب .

تعليق حور محب: قل إنني أعبد مصر .

إخنائون: ألم يساورك إغراء لمعرفة سر الوجود ؟

تعليق حور محب: فقلت بمرارة :

: إنني أعرف كيف أحمق هذا الإغراء (١)

فهذا الحوار بقدر ما يكشف عن وجهة نظر "حور محب" في جانب من جوانب الفرعون "إخنائون"، يكشف بنفس القدر عن بعد جديد في شخصية "حور محب" لم يذكرها "مرى مون" في تقديمه للشخصية في بداية الفصل الخاص "بحور محب".

ولكنه عدد الشخصيات في رواية "العش في الحقيقة"، ولطبيعة المضمون الذي يحتم أن تدل كل شخصية برؤيتها للوصول إلى الحقيقة، فقد تعددت الأصوات وتداخلت في شكل دائري، ويتعدد مواقع الرؤيا "يتعدد الرواة، يتكامل المرئي، شأنه في ذلك، شأن اللوحة التشكيلية التي تقاطع الخطوط والألوان فيها لتكامل معبره عن تقاطع الرؤى وهى تنظر إلى ما تنظر إليه من زواياها العدة" (٢).

(١) السابق - ص ٥٠.

(٢) معنى العهد - الروى : الموقع والشكل - بحث فى السرد الروائى - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - ١٩٨٦ -

تقويم عام :

مقارنة بين الروايات الثلاث في طريقة استخدام أسلوب " وجهة النظر المتعددة "

وقد اختلفت طريقة استخدام أسلوب " وجهة النظر " أو تعدد الأصوات (١) ، في الروايات الثلاث السابقة ، والتي وقع اختيارنا عليها ضمن إنتاج شيخ الأدباء العرب نجيب محفوظ ، لتمثل نموذجاً تطبيقياً لهذا الأسلوب الفني والذي خصص له هذا الفصل. إن طبيعة هذا الأسلوب الفني تؤول بنا إلى حقيقة هامة وهي " أن تعدد زوايا النظر - الذي يوحى بتعدد المواقع - والذي وجد سبيله الفني بتعدد الرواة ، ليس في حقيقته سوى انفتاح موقع الكاتب الراوي ، في علاقته بما يروى ، على هذا العالم الذي يروى بما فيه من أشخاص تستقل ، ولو نسبياً ، بمبرئتها . " (٢) ولهذا أصبح من المهم أن تحدد أبعاد العلاقة بين كل من الكاتب ، الراوي وطبيعة المضمون .

ففي رواية " الكرنك " يحتل الراوي والكاتب في نفس الوقت الصوت الأكبر في الرواية " الراوي المهيمن " مما أدى إلى توارى بقية الأصوات في العمل ، بالإضافة إلى أن طبيعة المضمون التي أدت إلى صعوبة حصر المعطيات الفنية وتوحيدها في كل الفصول من حيث الشخصيات ، الحدث ، الزمن . ويتفاعل عنصر الزمن - الذي جاء امتداً في خط أفقي - حدث بعض التحول في الحدث والشخصية . ولهذا لم تكن ملامح التكرار أو

(١) بعد الإطلاع على المراجع الخاصة بهذا البحث ، وجدنا أن هذا الإنسرب الفني " وجهة النظر " يتخذ سميات عدة في

مراجعات العربية منها - زاوية الرؤية - تعدد الأصوات - موقع الراوي - تعدد زوايا - ورواية الشهود - وكلها سميات

لنفس المصطلح الإنجليزي الأصل " وجهة النظر " Point Of View

(٢) الراوي : النوع والشكل - بحث في السرد الروائي - السمين - ص ١٢٠ .

الإضافة- كأدوات فنية تستخدم في أسلوب وجهة النظر - بالكثافة المطلوبة التي تمكننا من رصد ملامح التباين أو التناقض من وجهة نظر إلى أخرى أو من فصل إلى آخر .

ولهذا لم يوظف أسلوب وجهة النظر في رواية " الكرنك " بشكله الأمثل ، بالرغم من أن كل فصل يحمل اسم شخصية من شخصيات العمل الرئيسية ، إلا أنها لم تعرض لأربع وجهات نظر متكافئة - هي فصول الرواية - بل تعرض وبشكل طاع لزاوية رؤية واحدة ، وهي رؤية الراوي وبجانبه وجهة نظر بقية شخصيات العمل كعناصر مكملية للخيوط الدرامية . في حين نجد أسلوب وجهة النظر قد وظف بشكل أفضل في الرواية الثانية وهي " أفراح القبة " . والتي قدمت عبر أربعة رواة- الشخصيات الرئيسية في الرواية - ويمثلون أربع وجهات نظر مستقلة .

وقد تميز المضمون الدرامي في " أفراح القبة " بإحكام المعطيات الفنية ، من حيث حصر المساحة الزمنية ، والحدث الرئيسي والشخصيات المشتركة في صنع الحدث . ولهذا كان لكل من الإضافة والتكرار دور فعال في خلق قدر من الاختلاف والتباين من وجهة نظر إلى أخرى ، يلمسه القارئ بسهولة ، وهو ما أدى بالضرورة إلى شمول الرؤية وإثراء نص و مضمون العمل . وقد تميزت هاتان الروايتان بأن تدفق وعى الشخصيات صاحبة وجهه النظر فيها جاء على أكثر من مستوى من مستويات الوعي الذاتي للشخصية والتأرجح بين زمني الماضي والحاضر في توليفة محكمة تخلق صيغة جديدة للنص وهي صيغة المقارنة . وقد احتشد النص الروائي في كل منهما ، بالعديد من العبارات التي تشرى رؤية كل شخصية (تيار وعى - متاجاة - تداعيات الماضي مختلطة بالحاضر) هذا بخلاف المواقف الحوارية الفعالة والتي تعبر عن نظارة اللحظة الشعرية للشخصية و التي تنفي عنصري التشويق والإثارة على النص .

وقد جاء التطبيق الأمثل لأسلوب وجهة النظر في الرواية الثالثة " العائش في الحقيقة " ، فهي نموذج فعال لما يسمى برواية " الشهود " ، حيث يعتمد المضمون الدرامي فيها على حقيقة زمنية محددة ، بأحداثها وشخصياتها ، والراوي فيها لا يتعدى دوره المخاور . واتخذت لفصول الرواية شكل " شهادات " تأتي عبر مستوى الوعي المباشر للشخصية في صورة " ذكريات " يسردها الراوي صاحب الفصل والمسمى باسمه " بضمير المتكلم " وضمير الغائب " وبلغة تقريرية مسطحة ، لتلقي بإضاءة-وجْهة نظر- الشخصية على جانب من جوانب شخصية " إختائون " أو حدث وقع في الماضي ، أو إحدى الشخصيات الأخرى المشاركة في صنع الحدث ، ولكثرة عدد شخصيات الرواية "الشهود " ولكثافة وجهات النظر " الشهادات " ، والتي تناقضت واختلفت من شخصية إلى أخرى ، كل تبعاً لموقع رؤيتها ، بدت متشعبة ومتداخلة بعضها البعض ، لتعكس لنا الحقيقة في كل جوانبها وفي نظرة شمولية بانورامية .

ومن المؤكد أن هناك علاقة حميمة بين الشكل الفني و أسلوب وجهة النظر ، فالشكل القصصي في جوهره ما هو إلا " وجهة نظر " المؤلف والتي قادته لوضع مادته القصصية في هذا القالب الفني الذي قدم فيه ، وما اختاره لهذا المضمون إلا " وجهة نظر " في قضية ما ، هي محتوى الرواية . وقد تميز القص الحديث بعدد منظور الرؤية في العمل الروائي ، ومن خلال تحليلنا للروايات الثلاثة السابقة ، نجد أن تماسك البناء الروائي فيهما لا يعتمد على الحركة الفنية التقليدية التي عهدناها من قبل ، ولكنه يعتمد على تجاوز وتعدد منظور أو موقع الرؤية لشخصيات الرواية ، وكلما اختلفت وتباينت تلك المواقع أو زوايا الرؤيا كلما أدى ذلك إلى التماسك الداخلي للنص .

ونضيف إلى مجموعة وجهات النظر المكونة للنص ، وجهة نظر القارئ الذي يطلق الحقيقة تباعا ، ومهمته هي تبين مدى الاختلاف والتناقض بين وجهه نظر وأخرى والربط بينهما في عملية ذهنية تتطلب منه تركيزا ومشاركة ومعايشة للنص ، للوصول إلى تصور شمولي أو تكوين " وجهة نظر " في الرواية ككل .

وأخيرا أود أن أذكر أن استخدام غيب محفوظ هذا الأسلوب أو التكنيك الفني "تعدد وجهات النظر" أو سرد الرواية من خلال عدة شخصيات "رواة" ، كان موقفا للغاية في خلق شكل فني متميز للرواية الواقعية ، التي عهدناها في شكلها وحكتها التقليدية ، يستحق الوقوف عنده كمنعطف وظاهرة جديدة للشكل الفني في الرواية العربية ، بدأها نجيب محفوظ مع رواية " ميرamar " ثم تأصل هذا الاتجاه في رواياته اللاحقة . وقد انفرد هذا التكنيك الذي قدمت فيه الروايات الثلاث - بالرغم من اختلاف توظيفه من رواية إلى أخرى - بأن الزمن فيه دائري-باستثناء " الكرنك " ففيها بعض التحفظات التي ذكرناها والحديث يتكامل شوه تباعا وينمو في خط أفقي ورأسي ، كذلك الأمر بالنسبة للشخصيات والتي تتضح وتكتمل أبعادها من رؤية إلى أخرى ، حتى إذا ما اكتملت كل زوايا الرؤيا ، يتحقق الشمول والرؤية البانورامية للمعنى .

الفصل الثالث

الواقعية السحرية و " ملحمة الحرافيش "

١- تمهيد:

كما لا شك فيه أن الفن بشئى مجالاته يرتبط ارتباطا وثيقا بقضايا الصراع الإنساني علي مر العصور و في مختلف المجتمعات البشرية ، وأن هناك علاقة تبادلية ديناميكية بين المجتمع و الأدب ، فكل منهما يؤثر و يتأثر بشكل مباشر في الآخر ، فالأدب هو حالة من الانعكاس المباشر لأيدولوجية المجتمع ، يعبر عن المحن و الأزمات التي يجاها منفعلا بها ، و متفاعلا معها بغية الإصلاح أو التغير .

في القرن العشرين سلطت الأضواء علي العالم الثالث باعتباره بيئة خصبة مليئة بالصراعات الطبيعية و الإنسانية التي تتميز بها دائما المجتمعات النامية . وهي بدورها تلعب دورا رئيسيا في إثراء شئى ألوان الفن و الأدب .

إن اهتمامنا المباشر في هذه الدراسة منصب وبشكل رئيسي علي الشكل الفني للعمل الروائي " حيث إن النص الروائي لابد أن يبحث لنفسه عن شكل ، وأن هذا الشكل لا يتكون إلا بعد معاناة عميقة للواقع ، فإن العرض في هذه الحالة ، يواجه إشكالية تمثيل الواقع من ناحية ، و عدم الرغبة في تمثيله من ناحية أخرى . و الوسيلة لحل هذه الإشكالية هي استخدام الشكل التجريدي والخيال المكثف . و قد لا يعتمد هذا التجريد و الإغراق في الخيال إلى مواجهة الواقع . ولكنه يعتمد بوصفه بناء فكريا مستقلا " (١).

و لهذا كان " اختيار الشكل في الرواية موقفا فكريا و اجتماعيا و جماليا . و تصبح مجاوزة الأشكال الروائية القائمة محاولة لمجاوزة الواقع نفسه عن طريق تقديم شكل جديد أو تشكيل جديد ، تبدى فيه خصوصية العمل و تكشف عن موقف المبدع و رؤيته " (١) . و على هذا فقد كانت - كما سبق أن ذكرنا - بلدان العالم الثالث مرتعا خصبا للمبدعين ، و خلق تيار و ولد لهذا المناخ يتماشى مع الصراعات و الأيديولوجيات الطبيعية و الإنسانية والفكرية لتلك البلدان . و نظرا لأن " الرواية الواقعية التقليدية قد وصلت إلى طريق مسدود ، من ناحية ، وإلى قصور المعالجة الفنية و إهمال القيم الجمالية من ناحية أخرى " (٢) .

ومن هذا المنطلق اهتمدى كتاب أمريكا اللاتينية و هي القارة التي تشبهنا إلى حد بعيد ثقافيا و أيديولوجيا ، إلى شكل جديد من أشكال الواقعية ، قد يبدو متناقضا مع التيار الطبيعي الذي يتبع أثر " زولا " التجريبي الوثائقي ، و لكنه في حقيقة الأمر هو إثراء لمفهوم الواقعية التقليدي ، بل و يدخل عليها عنصرا جديدا ، ليؤكد عوامل حقيقية فعالة في بنيتها . و هذا الشكل أطلقوا عليه اسم " الواقعية السحرية " (٣) " Magic Realism "

وقد مهد لهذا التيار الجليد الظروف البيئية و الاجتماعية و الثقافية التي عاشتها القارة لما جعل العصب الرئيسي أو العمود الفقري لآدابها عموما يتمثل في لون خاص يبحث عن واقع آخر يكمن خلف هذا الواقع الظاهر الملموس ، دون أن يفعله أو

(١) مدحت الجبار - لالة الإنسان - درسه في روايات صوي موسى

المجلة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٧ ص ٣٧

(٢) على مفر إبراهيم - مجلة عام من العزلة و ملامح الرواية الجديدة في أمريكا اللاتينية / ابداع يونيو / يوليو ١٩٨٣

ص. ١٠٦

(٣) صلاح فضل - موجع الوضعية في الأدب - المجلة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٧ ص ٣٠٥

يسقط من حسابه ، بل يصفه بصفة حمزة هذه المنطقة بالذات و التي كانت جديدة بما يصب فيها من ثقافة جماعية متعددة الروايد ؛ من هندية و أوروبية وأفريقية-هان
تعر على صيغتها الخاصة الأصلية. (١)

ونظرا لتلك الملاحظات الخاصة سواء التي بطبيعة القارة أو بمكوناتها الثقافية، والاجتماعية ، والسياسية بدا أن الأمر المميز لأدب أمريكا اللاتينية يذهب إلى أبعد من مجرد الاستخدام العادي للمواد المحددة من إبداع الصور الفنية ، إذ إنها تندفع في مجال الإغراق الخيالي ، حتى تخرج عن نطاق خصائص الواقع المموس لتجسم مواجهة الإنسان للظروف المغيطة به . وهذه الآداب في جوهرها لا تكفي بالتحليلات الخيالية التي تنتهي إلى تحويل الواقع و تحليله لعلاقات غير عادية و لا مألوفة ، ولكنها تعثر في نفس هذا الواقع على أشكال تبدو كما لو كانت حلما لا يمت بأي صلة للعنصر العادي المألوف ، ولهذا تعمل على أن يعيش الخيال المغرق أو " الفتازيا " في الواقع نفسه ، فتكتمل لها الدورة الخيالية ، و تكون عالما جديدا ترقد في داخله المظاهر الموضوعية للواقع جنباً إلى جنب مع لب الأسطورة الخرافية. (٢)

وعلى جانب آخر فإن موقف الكاتب من الواقع أخذ في التحول بحيث أصبح الواقع أكثر عمقا ، يحمل دلالات أكثر و أعمق مما هو عليه في الظاهر . وقد ذكر أحد كتاب تلك القارة البارزين و المعاصرين في حديث له قائلا : " أنا أعتقد أن القصة تمثيل

(١) منهج الواقعية في الادب - السابق - ص. ٣٠٨

(٢) منهج الواقعية في الادب - السابق - ص ٣٠٩

محسوب للعالم ، نوع من الأحجية والواقع الذي يتم تناوله في قصة ما يختلف عن واقع الحياة بالرغم من أنه يركز عليه . وذلك على نحو ما يحدث في الأحلام . " (١)

وعلى هذا نستطيع أن نقول إن أدب أمريكا اللاتينية يعتمد بشكل رئيسي على التفسير الأسطوري لكن بشكل متطور عن الذي عرفناه من قبل . فهنا يعني التفسير الأسطوري الذي يعيش الواقع التاريخي باختراعه كل يوم و اكتشاف أبعاده باستمرار ، و لا ينبغي لهذا أن يفصل الأسطورة عن الواقع بأي شكل من الأشكال . " ولقد كان من أهم عوامل نضج الأدب في أمريكا اللاتينية أنه اكتشف - أخذا في الاعتبار المناخ الحضاري و الثقافي الذي تحياه القارة - قيمة الأسطورة و توظيفها بشكل متطور مكنه من الخروج من المهلية و اكتساب طابع العالمية في موضوعاته و شخصياته ، و بما ينمكس منه من حصيله ثقافية حية و لا زمنية معا ، بحيث تجعله يعيد خلق الواقع المعاش كأسطورة مجسمة " . (٢)

ولا يفوتنا أن نذكر هنا أهمية الأسطورة كأحد العناصر الفعالة في العملية الإبداعية . " إن أهمية الأسطورة تكمن في أنها تحوي في طياتها دلالة تستد إليها في تفسير الحدث الدنيوي أو الكوني . و لذا كان الدافع ملحا لاستخدام الأسطورة في الأدب الحديث ، و ذلك لأن النصوص الحديثة تستعير دلالة الأسطورة و تعيد خلقها من جديد " . (٣) و على الجانب الآخر فإن " الواقع والأسطورة عنصران لا ينفصلان عن حركة النمو الإبداعي عند الإنسان في كل أشكاله (الشعر و الرواية و القصة و المسرح)

(١) كاهن : بلسو مندولا . محادثات مع جويل جلولا ماركيز - دار النشر بروجوا . برشلونه ١٩٨٣ ص ٤٧ -

من حمد أبر أحمد - خاضعة للغة في رويات هراد قنيل الطفلة الجديدة - يوليو - ١٩٩٢ ص ٤٤

(٢) منهج الواقعية في الادب - السابق - ص . ٣١٢

(3) See . Eric Gould . Mythical Intention in Modern Literature .

Princeton University Press . New Jersey 1981 P.P. 6-11

بل إنهما على العكس من ذلك يتداخلان و يمتزجان أحيانا في نسج واحد على أكثر من مستوى " .^(١)

وحيث إن اهتمامنا في هذا الفصل منصب بشكل محدد على " الرواية " كأحد الأشكال الأدبية فقد جاز لنا أن نقدم حثية مختصرة عن التلاحم الوثيق بين مستوى الواقع و الأسطورة كعناصر مكونة لجنس الرواية ، حيث إن " الرواية " تنبثق عن تجربة الفرد و الجماعة ، من ناحية ، و تفعل فعلا ديناميكيا في حياة الفرد و الجماعة من ناحية أخرى ، " فلابد لها فيما أرى أن تنشط كعمل فني على مستويين اثنين هما : مستوى الواقع ، مستوى الأسطورة . و يهمننا هنا مستوى " الأسطورة " خطوره ، فهذا لا يتحقق ببر ، بل إن المستوى الأول (الظاهر) أو الواقع حيث يحاول الروائي إعادة خلق الواقع في شكل متاعم متكامل ، قد لا يتحقق بنجاح نفسيا إلا بتحقيق المستوى الأسطوري المضمن ، وكلا المستويين لا يمكن إيجادهما بمجرد العرض والتصميم " .^(٢)

وميزة الكاتب الخنك هي أن كليهما يتحقق بين يديه على نحو يقارب العفوية ، و عندها يعطي المستوى الأسطوري الرواية نفاذا السحري و قدرتها الغامضة على الفعل الدائم في النفس و المجتمع . لتلك النفحة الأسطورية المضمنة تبش عاطفة أو حسا خفيا فيها . و هذا ما يجعلنا نستجيب للرواية على أكثر من مستوى و نشعرنا بأنها على علاقة حميمة بحياتنا ظاهرا و باطنا معا .

(١) وليد منير . حول توظيف الحصر الأسطوري في الرواية الفلسفة المعاصرة . فصل ٢ - ٢٥ - ١٩٨٢ ص ٣٩

(٢) جيروا ليرنيم جيروا طرحة الفلسفة . دراسات نقدية المكتبة الشعرية بيروت ١٩٦٧ ص ١٠٤ - ١٠٦

هذا على المستوى العام للرواية أما على مستوى الرواية المعاصرة في أمريكا اللاتينية فقد اعتمد على التركيز على الجهد التخيلي المبذول في صياغتها، و الذي بدوره يعطى منصة مرموقة في النص الروائي الأمريكي كلون يؤدي وظيفة حاسمة على هذا الصعيد. فهو " يكتف و يدخر البعد الفني و الجمالي من ناحية ، و من ناحية أخرى يخلق حافزا لدى المتلقي (القارئ) لانجذابه نحو عوالم منشودة، ربما ترتبط أو لا ترتبط بالواقع المعاش ، رغم أن همها واقعي في المطاف الأخير " . (١)

٢- تعريف : الواقعية السحرية

وجدير بنا هنا أن نعطي تعريفا موجزا لمعنى " الواقعية السحرية " كما رآها كتاب أمريكا اللاتينية أو مبدعوها بمعنى آخر فيعرفها البعض بأنها اتجاه يتشادى عالم ما وراء الطبيعة و لا تور سلوك الإنسان بالتحليلات الاجتماعية ، بل يتمثل هدفها الأساسي في التقاط الأسرار التي تختفي تحت مظاهر الواقع .

ولذا فالأحداث الهامة في القصص التي تعتمد على هذا النوع من الواقعية - الواقعية السحرية - " لا تخضع للشروح المنطقية و لا الاجتماعية ، ولا يحاول الكاتب بها أن ينسج الواقع كما يفعل بقية الكتاب الواقعيين ، و لا أن يجرحه كما يفعل السرباليون ولكن يلقط السر المهم الكامن في أحشائه ، دون أن يجهد في تبريره أو شرحه كما يفعل كتاب القصص الخيالية التي تحدث فيها المعجائب طبقا لتصور مقبول مسبق " . (٢)

(١) كاهن: سمير أبو حمدان: موصفات في الرواية. النص المصود- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ١٩٩٠ ص ١٤٣

(٢) منهج الواقعية في الأدب - السابق - ص ١٣٦

وقد اعتبر كتاب أمريكا اللاتينية أن هذا المذهب الأدبي " يعبر بشكل مباشر عن ضمير القارة الشابة وهو رؤية خاصة للواقعية تصبغها بصبغة قومية مميزة هي الصبغة السحرية " . (١) و نود أن نشير إلى أن أول من استخدم هذا المصطلح " الواقعية السحرية " في الآداب العالمية هو الناقد الفني فرانزره Franz Rah الذي أطلقه على الإنتاج التشكيلي الأوروبي في المرحلة التي أعقبت التصيرية ١٩٢٠ . أما في أمريكا اللاتينية فبان أول من استخدم هذا المصطلح كان الكاتب و القصاص الكوبي " اليجو كارينر Alego Carpentier في مقدمته لعرض " مملكة هذا العالم " ١٩٤٩ .

و يرجع كارينر استخدام عصر السحر والأسطورة إلى " حدوث اضطراب مفاجئ في الواقع ، أو عصب الكشف المتميز عن هذا الواقع من خلال عملية استبصار غير عادية تنفذ بطريقة فذة إلى ما في الواقع من ثروات غير منظورة ، أو لاتساع مدارك و قيم الواقع وتنمية الجانب الروحي إلى درجة عالية " . (٢)

ولنأخذ نموذجاً تطبيقياً لهذا المذهب وهو القصاص الكولومبي " جازيا ماركيز " Gabriel Garcia Marquis وقد برع هذا الكاتب في تحككه من حشو الواقع بالأسطورة و حشو الأسطورة بالواقع ، جاعلا الأسطورة سبيلا إلى الحديث عن الواقع ، "وبقدر ما يجمع بين الخاص و العام فإنه يفوض في الأسطورة و السحر ليجعل منها مسوى غنيا دالا يساعد في كشف بقية مستويات الرواية " (٣) ، ويحتل ذلك في رائعته " مائة عام من العزلة " " One Hundred Years Of Solitude " التي صدرت باللغة الأسبانية عام

(١) منهج الواقعية في الادب - السابق - ص ٣١٤

(٢) منهج الواقعية في الادب - السابق - ص ٣١٨

(٣) سوزن ميجر . قصصنا الزمن عند جازيا ماركيز - ترجمة إحسان هسان - في هورل - أبريل - ١٩٨١ - ص ٧٩

١٩٦٧ وحصل بها على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٢ واعتبرها النقاد نموذجاً متميزاً وفريداً لهذا الاتجاه الجديد في آداب أمريكا اللاتينية . ومنذ خروج " مائة عام من العزلة " صارت القبلية التي تشخص إليها عيون الكتاب والروائيين العرب لما أدخلته على الفن الروائي من أبعاد أسطورية وواقعية فنية ، شكلت حافزاً جديداً مكن الرواية العربية من التحليق في فضاءات لم تكن قد حُلقت فيها من قبل .

وبعد أن تعرفنا بشكل موجز على ذلك المذهب المستحدث " الواقعية السحرية " في الأدب وعرفنا ملامسات نشأته في تلك القارة - أمريكا اللاتينية - وكيف أنه واءم مكوناتها الثقافية والبيئية ، حتى برع كتاب تلك القارة في كتاباتهم التي اعتبرت إثراء لمفهوم الواقعية ولكن برؤية فنية وحضارية جديدة ، هذه الرؤية حافظت على أعرق تقاليد القارة وعلى ضميرها الكامن المتمثل في سحرها وأساطيرها الواقعيين ، و يحق لنا أن نتساءل هل استفاد أدبنا العربي من هذا المفهوم الجديد للواقعية ؟ وإلى أي مدى ؟ وماذا أضفنا إليه من طابعنا القومي ؟ وهذا ما سنحاول الإجابة عليه .

٣- ملحمة الحرافيش : نموذج تطبيقي لتجاوز الواقع :

وفي هذا الفصل سنتناول أحد أعمال نجيب محفوظ التي انفردت دون غيرها عن بقية رواياته بشكل ومضمون فني متميز واعتبرت إحدى العلامات التي طالما أثرى بها مشواره الفني الطويل وهي " ملحمة الحرافيش " التي أصدرها عام ١٩٧٧ . وسنرى في هذا الفصل إلى أي قدر تنتمي " ملحمة الحرافيش " إلى هذا الاتجاه الجديد الذي نهجه كتاب أمريكا اللاتينية وهو " الواقعية السحرية " . وهل هناك إضافة ميزتها بذلك الطابع القومي .

وقبل أن نتعرض لهذا العمل بشكل مفصل ، نود أن نشير بإيجاز إلى بعض المكونات السياسية والاجتماعية والثقافية التي تأثر بها نجيب محفوظ وأثرت في كتابته لتلك الرواية. فمنذ منتصف الستينات وحتى بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، تعرض المجتمع المصري لتغيرات أيولوجية كبيرة على كافة المستويات ، أحدثت هزة عنيفة في بنية المجتمع وفي نفوس المبدعين، حيث أيقن الكتاب قيمة العودة إلى تراثهم وشعروا بفقدان الهوية ، لذلك جاء ارتباطهم بالتراث نابعا من استيقاظ وعيهم القومي وإدراكهم للماضي ، ومن هنا " تبنى في الرواية الاهتمام باستيعاب التراث واستلهامه وتوظيفه من خلال أعمال متعددة لكتاب عديدين توجهوا نحو توظيف واع للتراث الشعبي . وقد تجلّى ذلك بوضوح في أكثر من قطر عربي وهو الأمر الذي يشير إلى أننا أمام ظاهرة أدبية جديدة ، وأمام تحولات وتفسيرات يقف التراث الشعبي في بؤرة أحداثها ويقف منهج الكتاب في خلفية هذه البؤرة " . (١)

وقد كان على رأس هؤلاء الكتاب نجيب محفوظ الذي طالما أشرى مجال الرواية العربية والمصرية . ولا يفوتنا أن نذكر أن النقاد قد قسموا رحلة الإبداع عند نجيب محفوظ إلى مراحل ، تبعاً للاتجاه أو للتيار الذي نهجه في كل مرحلة ، بدءاً بالتاريخية ، ثم الرومانسية ، ثم الواقعية ، ثم النهمية . وإذا ما توقفنا عند روايته " أولاد حارتنا " ١٩٥٩ نجد أنها اتخذت شكلاً فنياً منفرداً يؤهلها لأن تكون بداية اتجاه مختلف في كتابات نجيب محفوظ (٢) ، ولكن حاله سوء الحظ ، فلم يكتب لها أن تتداول بشكل مشروع أو بمعنى أدق صودرت بعد نشرها لاعتراض البعض على مضمونها إلى الحد الذي اتهم

(١) عبد الرحمن بسيسو / استلهام النصوص - للتراث الشعبية و أثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية . مؤسسة سنابل للنشر

والترجمة . ١٩٨٣ ص ٩

(٢) إن تاريخ نشر هذه الرواية يدل على أن نجيب محفوظ قد سبق كتاب أمريكا اللاتينية في كتابة " رواية الواقعية السحرية "

فهو قد بلغت صدهم عام ١٩٦٣ كما ذكرنا من قبل .

فيه نجيب محفوظ بالإلحاد . ولذا نجد في " الخرافيش " يحاول أن ينهج نفس الاتجاه الذي بدأه في " أولاد حارتنا " ولكن في تلك المرة كان مستندا على مضمون ذى نفحة إسلامية واضحة - وهو ما تناوله بالدراسة في ثانيا البحث - وكأنما أراد أن يثبت عكس ما اتهم به من قبل .

فالخرافيش " ملحمة تحمل رموزا جمالية كثيرة ، ودلالات فنية متعددة قلما نجدها في أي عمل آخر من أعماله منذ " أولاد حارتنا " (١) . وقد ظهرت الرواية تحت عنوان " ملحمة الخرافيش " وكتب لفظ " ملحمة " على الغلاف الخارجي لها ، وهو أمر لا يمكن أن يتم بلا قصد من كاتب متمرس مثل نجيب محفوظ ، وبالرغم من أن النقاد عدوها في عداد الرواية الفنية إلا أنه تصنيف يحوي بعض التحفظ حيث توافرت فيها عناصر فنية أكثر شمولية من كونها رواية تقليدية ، وقد " كان وجود الملحمة والرواية والحكاية على نحو ما اختار شكل فني جديد هو موضوع العمل برمته " . ولهذا جاز أن نقول أن حرص نجيب محفوظ على إعادة الكتابة في شكل فني استحدثه متحررا من التحديد فضلا عن كونه عملا مسوغا باعتباره صاحب الحق الأوحده في براءة اختراعه ليدل على إحساس قوى بقيمة الشكل في هذا العمل الأدبي " . (٢)

ونؤكد هنا أن ليس هناك تعارض في أن تسمى " ملحمة " وتنتهي إلى نوعية الرواية ، فهذا أمر وارد والتداخل بينهما - من حيث العناصر الفنية - مألوف ، " حيث إن انفتاح الرواية على العناصر الملحمية ، وتوجهها نحو صياغة الواقع بشكل ملحمي ، لا يقطع صلتها

(١) مصطفى عبد الباقى - نجيب محفوظ - العودة والصفوف - طبعة المصرية طباعة للكتاب - القاهرة ١٩٩٤ - ص ٩٥

(٢) السيد فضل - كان - صوت النوى - دراسة في ملحمة الخرافيش - حشدة المعارف - الإسكندرية ١٩٩٣ - ص ٩-١٠

بمسيرة الفن الروائي المعاصر ، بل أن يصلها أكثر من ذي قبل وبكيفية وتقنية جديدة
تتري من طبيعتها وغايتها . ومن ثم فإن نزوع الرواية إلى الصياغة الملحمية ، ليس تحديدا
شكليا محضا ، وأنه يأتي كضرورة حتمية للشروط التاريخية والاجتماعية التي تحكم واقع
الصراع الذي تعالجه الرواية " . (١)

أصدر نجيب محفوظ " ملحمة الحرافيش " عام ١٩٧٧ ، وهي رواية طويلة على عكس
ما عهدنا في رواياته في فترة السبعينات ، فقد سبقها ثلاث روايات وهم " حكايات
حارتنا " عام ١٩٧٥ - وهي التي تناولناها بالدراسة في أحد فصول هذا البحث لما لها من
شكل فني متميز ، ثم " قلب الليل " ١٩٧٥ - وهي رواية من الحجم المتوسط وتقوم
على مضمون ورؤية فلسفية وتنتمي إلى الشكل التقليدي للرواية الفنية وتبعتها " حضرة
الخزيم " ١٩٧٥ وتقوم على مضمون اجتماعي وشكل تقليدي محض ، ولذا جاءت
" ملحمة الحرافيش " التي بلغت صفحاتها ما يقرب من الخمسمائة والخمسين صفحة وهو
الحجم الذي لم يصل إليه نجيب محفوظ من قبل حتى في أجزاء الثلاثية منفردة " بين
القصيرين - قصر الشوق - السكرية " (٢) - لتشكيل منعطف جديد لكتابات المؤلف
استحق أن نوقف عنده بالدراسة والتحليل .

(١) اسطهلام البيرج - السابق - ص ٧٢-٨٣

(٢) هذا باستثناء (تولاد حارتنا) حيث لم تظهر لها طبعه كامله في مصر حتى الآن

قسمت الرواية إلى عشر حكايات متوازنة من حيث الحجم ، وتحمل كل حكاية اسما على حدة ^(١) . وهي في ذلك تتبع الملاحم الكبرى التي عادة تتألف من اثني عشرة حكاية . وتنقسم حكايات " الحرافيش " إلى فصول مرقمة ترقيما عدديا ، يراوح عددها من بضعة صفحات قليلة إلى حد عبارة لا تتجاوز سطرين أو حتى سطرا واحدا ^(٢) . وقد تميزت الحكايات العشر وأيضا الفصول التي تحتويها هذه الحكايات بالتواصل والتداخل من حيث المضمون الدرامي والتابع والسلسل الزمني المنطقي .

وتقوم الرواية على فكرة متداولة في ذلك الوقت وهي " التكافل الاجتماعي " وتحقيق العدل ، وهو مبدأ إسلامي في المقام الأول " وفي أموالهم حق معلوم للسائل والمحروم " ، والسهيل إلى تحقيق ذلك لا يأتي إلا من خلال العقل والفعل الجماعي . وهي في نفس الوقت تقرب بهذا المنظور الفكري من تعاليم " الاشتراكية الناصرية " التي كانت سائدة في فترة الستينات في المجتمع المصري وتشبع بفكرها العديد من المبدعين والمفكرين ، وانعكست بشكل أو بآخر في إبداعاتهم ، وربما تأثر نجيب محفوظ كغيره من المبدعين بتلك التعاليم ، بالإضافة إلى أنها أيضا في المقام الأول - تعاليم إسلامية ، وذلك لتحديث نوعا من التوازن الأيدلوجي في كتاباته ، وتنتفي عنه تهمة الإلحاد التي سبق واتهم بها عندما حاول أن ينشر رواية " أولاد حارتنا " .

وقد تميز نجيب محفوظ في " ملحمة الحرافيش " شخصية استقى ملاحظتها من البيئة الشعبية ، وعرفت في تلك الأوساط خاصة في النصف الأول من القرن العشرين

(١) أسماء الحكايات تبعاً - (١) عشور الناجي ص ٤٨ - (٢) جسس الدين ص ٥٦ - (٣) الحب والقتيلان ص ٧٦ - (٤) لظفر ص ٣ - (٥) قرعة ميني ص ٥٨ - (٦) شهد للذكى ص ٧٦ - (٧) جلال صاحب الجلالة ص ٧٠ - (٨) الأخباح ص ٤٥ - (٩) سائق الشمة ص ١٥٣٧ - (١٠) طوت والبنوت ص ٥١ - (١١) الفصل ١ - من الحكايات الأولى (عشور الناجي) الفصل ٤٨ - ٥١ - ٥٥ من الحكاية الرابعة (لظفر)

كأحد الأبعاد البشرية للحارة المصرية في تلك الفترة ، وهى شخصية " الفتوة " ، للقيام بمهمة تحقيق العدل الاجتماعي داخل " الحارة " كتمودج مصغر يجمع أكبر . وقد عرفت شخصية الفتوة في الأحياء الشعبية بقوتها الجسدية الفائقة - وهو من أبرز ملامح الشخصية وأهم مقوماتها مما جعله يعطى لنفسه - الفتوة - حق الحماية والدفاع عن الضعفاء والمستضعفين من أي نوع من أنواع الاضطهاد التي تقع عليهم ، متخذاً لنفسه بعض الرفاق الذين يساعدونه في أداء هذا الدور ، وتوفير الأمن والأمان لمن يفتقدونه داخل الحارة .

وتبدأ أحداث الرواية مع بداية يوم جديد . ففي لحظة الفجر ، كان الشيخ " غفرة زيدان " ذلك الضريح الذي لم يرزقه الله بذرية ، يتحسس طريقه من الحارة إلى مسجد سيدنا الحسين -رضى الله عنه - لأداء الصلاة ، وعبر الممر وفجأة شد انتباهه بكاء ملح لرضيع، ظن في البداية أنه برفقة أمه ، ولكنه تحسسه مسوشدا بمصدر الصوت فاكتشف أنه ملقى في الطريق في لفافه الرثة . حمله رغم تحذير الساعين للصلاة ونصحهم له بأن يسلمه إلى الشرطة ، ولكن الشيخ غفرة رد عليهم بهدوء لا يناسب المقام " سوف يهديني الله إلى مشيئته " ورجع إلى داره تاركا الصلاة . وحكى لزوجته " مكينة " التي تلقفت الرضيع واعتبرته رزقا من الله يعوضهما به عن حرمانهما من الذرية مرددة " الضوء شفق والله غفور رحيم " وكأنها تطلب المغفرة لوالديه وتعلن قدوم يوم جديد بلا خطيئة .

بنى الشيخ ذو البصرة الرضيع وأسماء " عاشور " تيما باسم والد الشيخ غفرة ، وأنشأ نشأة دينية ، ففتح قلبه على النور والأناشيد المباركة للتكية ، وحاول الشيخ غفرة أن يعلمه تجويد وقراءة القرآن الكريم ، لعلها تكون له حرفة يرتزق منها ، ولكن صوته الأجش حال دون تحقيق ذلك . فما عاشور غوا هائلا ، وأصبح ذا قوة جسدية لا يستهان بها .

وتوفي الشيخ عفرة ورحلت " سكية " إلى موطنها الأصلي لتقضي ما بقي لها من عمر ، وتركها عاشور وحيدا في دنيا لا يعلم عنها إلا القليل، يشاركه فيها " درويش " الشقيق الأصغر للشيخ عفرة ، ولكن عرف عنه سوء سلوكه وكرهه لعاشور . اضطر عاشور أن يتكسب رزقه بنفسه مستغلا قوته الجسدية الفذة ، ثم تزوج للمرة الأولى من (زينب الناطوري) ابنة معلمه وأنجب منها ثلاثة ذكور ، وتزوج للمرة الثانية من " فلة " الفتاة التي كانت تعمل اساقية في خماره درويش وأنجب منها ذكرا .

وعرف عاشور باستقامته وأمانته وتدينه البالغ ، وعندما حل الوباء بالخمار جاءه الشيخ عفرة في المنام وأرشده لطريق النجاة من الهلاك ، وحاول عاشور أن ينجح أسرته وأهل الخمار بما رآه ولكنهم لم يستجيبوا له ، فهاجر هو وزوجته للخلاء ومضى في الصحراء ستة أشهر ، ورجع إلى الخمار ليجدها خالية غاما من أي كائن حي ، لبدأ الحياة من جديد وأطلق عليه منذ ذلك الحين " عاشور الناجي " نسبة إلى أنه الوحيد الذي نجى من أهل الخمار . ولقوته الجسدية التي حباها به الرحمن ورقة قلبه وشفافية نفسه التي ميزته عن غيره ، وجد " عاشور الناجي " نفسه فتوة للخمار دون منازع ، وقد أقام فتوته على أصول وتعاليم لم تمسها الخمار من قبل ، وهي تحقيق العدل الاجتماعي ، والعمل هو مصدر الرزق الأساسي ولا وجود لعاطل في صفوف الحرافيش ، فالكمل يعمل . ففرض الإتاوة على الأغنياء والقادرين من أهل الخمار لينفقها على الفقراء والمعلمين والعاجزين عن العمل حتى لا يموت أحد جوعا ويموت آخر متخما . أما ليله فكان يقضيه في الساحة أمام التكية منتشيا لسماع أناشيد التكية داعيا : " اللهم صن لي قوتي ، وزدني منها ، لأجعلها في خدمة عبادك الطيبين " . (١)

ورحل عاشور ومعنى آخر اختفى ، ولا يعلم أحد عنه شيئا ، وصار أسطورة وقبوة لمن جاء بعده ، وتعايقت الأجيال من أبنائه وأحفاده " عشرة أجيال متعاقبة " ، ولكن لم يسلك أحدا منهم مسلك جده سوى عاشور الأخير . واضمحلت - عبر الأجيال - القيم ، وتبدلت مهمة " الفتوة " في الحارة من حماية الضعفاء بالحق ، إلى أعمال البلطجة وممارسة الإجرام ، وخرجت " الفتوة " من عائلة الناجي ثم رجعت إليها مرة أخرى في نوال مكثف للأحداث . (١)

وجاء عاشور الناجي " الحفيد يحمل الكثير من صفات جده عاشور الأكبر ، من قوة جسدية هائلة ، واستقامة الخلق وطهارة النفس ، يمضى نهاره في الخلاء بين الماعز بصحبة معلمه أمين الراعي . ولم يظهر قط في البوطة أو القهوة لم يستعمل قوته قط إلا في المنازعة والصبر . وكلما ضاق صدره بالظلم مضى إلى ساحة التكية ، يؤاخي الظلام . ويذوب في الأناشيد دون أن يفهم معناها متمنيا أن يحمل لغزها وتفتح أبواب التكية ، ولكنه كثيرا ما ردد لنفسه :

" إنهم يفلقون الأبواب لأننا غير أهل لأن تفتح في وجوهنا الأبواب " وظل نداء خفي يدعو "عاشور" إلى ساحة التكية ليطرب للأناشيد .

وعندما غاب عن الحارة ورجع إليها ، وفي أول لقاء مع الحرافيش قال : برؤياكم رجعت روحي الشاردة إلى وطنها ، إنه يتطلع إلى طريق آخر وأفق بعيد ، ورأى جده "عاشور" الأكبر في المنام يتسم ويمسكه .

- بيدي أم يملك ؟

(١) إنحصرت الفقرة في ثلاثة عاشور الناجي من خلال - جس الدين - سليمان - وحيد - جلال - سماعة - هبع الباب - عاشور الأخير .

وهو من غير ثلاثة عهده الناجي - عيسى - الفللي - الفصحاوي - نوح المرمب - سمكة الملاج - مؤنس العال - سمكة الكلبش - جيلم - حمود السبع .

فأجاب عاشور الحفيد

- بيدي .

ويقصد هنا الثورة والقضاء على بطش الفتوة الظالم وتحقيق العدل من جديد في مجتمع " الحارة " . بالفعل تم له ما أراد ، فقد " كان ظلما ولا بد للظلم من نهاية " هكذا ردد عاشور الحفيد . وجدد الزاوية والسبيل والحوضي والكتاب لتدخل الحارة في عهده عصرا جديدا ، فقد اعتمد جده على نفسه ، على العقل الفردي ، ولكنه خلق قوة من الحرافيش - الفعل الجماعي - لا تقهر . وعندما تحقق الحلم جاءت الأناشيد الغامضة تفصح عن أسرارها بألف لسان . ورأى باب التكية يفتح بنعومة وثبات وقدم منه شبح درويش كقطعه متجسدة من أنفاس الليل ، وتحقق الحلم .

والرواية بهذا المضمون الاجتماعي تصور الحياة داخل الحارة المصرية - في فترة النصف الأول من القرن العشرين - بكل ملامحها المكانية والبشرية التي برع نجيب محفوظ في تصويرها في العديد من رواياته السابقة واللاحقة، حيث القبور - التكية - السبيل - الحمار - القهوة ، وبأغاطها البشرية (عبوة الدلالة - عبدة الفران - شيخ الحارة - محاسن بياعة الكبدة - صباح كردية الزار ... الخ) من أغاط موجودة في بيتنا الشعبية والحارة المصرية بشكل محدد . وقد صورها نجيب محفوظ بواقعية بارعة في صراعاتها الحياتية اليومية وعلاقاتها المتشابكة في ديناميكية دائمة لا تهدأ ولا تقف ، وذلك على مدى تعاقب عشرة أجيال ، هم سلالة عاشور الناجي .

وطبيعة هذا المضمون الاجتماعي تؤهله - دون شك - لأن يقدم في قالب أو شكل رواية تقليدية تبع التيار أو المنهج الواقعي الاجتماعي - وللمؤلف تجارب سابقة نعلها

علامات في مسيرة الرواية العربية (١) - ولكن نجيب محفوظ آثر أن يأتي لنا بشكل متفرد يحوى هذا الكم الهائل من الأحداث ، الشخصيات والعلاقات يتناسب مع غزارة المعطيات الفنية، ليخرج لنا بشكل أذهب " بلحمة " بل هكذا أطلق عليها نجيب محفوظ " ملحمة الحرافيش " وإذا أردنا استخدام تعبير أكثر دقة ، نستطيع القول أنها رواية " نازعة إلى الملحمة " (٢) . تستعير من الملحمة بعض ملامحها ولكنها لا تندرج في تيارها .

وذلك لالتقائها بعناصر الملحمة من حيث تقسيمها إلى عشر حكايات متواصلة في المضمون والتابع الزمني للأحداث ، ومن حيث الشمول الكوني للأحداث والشخصيات ، الاستبعاد الزمني ، أو استعارة ملامح البطل الملحمي في رسم شخصية "عاضور الناجي" ، وشاعرية اللغة أو غنائية اللغة في بعض من مواضع النص الروائي .

ونحن في هذا الفصل نتناول العناصر الفنية المكونة للبنية الروائية بالتحليل والدراسة بهدف الكشف عن ملامح كامنة ، لها دور فعال ومباشر في خلق هذا الشكل المنفرد للعمل . وعلى الجانب الآخر ، نتبين مدى انتماء هذا العمل " ملحمة الحرافيش " إلى هذا الاتجاه المستحدث للواقعية ، الذي بدأه نجيب محفوظ برواية " أولاد حارتنا " في عام ١٩٥٩ واتبعه كتاب أمريكا اللاتينية منذ عام ١٩٦٧ كما ذكرنا ، وهو " الواقعية السحرية " ، آخذين في الاعتبار جهدهم التخيلي المبدول في صياغة الرواية الأمريكية اللاتينية المعاصرة، حيث شغل " التخيل " حيزا محسوبا في النص الروائي الأمريكي لكونه يؤدي - من وجهة نظرهم - " وظيفة حاسمة ، فهو من ناحية يكشف ويثرى البعد الفني والجمالي للعمل ، ومن

(١) الفلالية - زقاق المدق - القاص والكلاب - بداية ونهاية - حجرة المحرم .

(٢) هذا المصطلح - استخدمه عبد الرحمن بسيسو في مدخله عن الصفات الملحمة للصراع في الرواية الفلسطينية في كتابه

ناحية أخرى، يخلق حائلا لدى القارئ لانجذابه نحو عوالم منشودة " الواقع التخيل " ربما تربط أولا تربط بالواقع المعاش ، بالرغم من أن دورها واقعي في المقام الأول ^(١).

وتلك العناصر - التي نتاولها بالدراسة - هي مفردات البنية الروائية (الشخصية - الحدث - الزمان - المكان - اللغة) والتي تؤثر بشكل حتمي في طبيعة الشكل الفني ، وإكسابه مذاقه الخاص الذي يميزه .

عناصر التجاوز : ١ - التفرد في الشخصية الروائية

يحتوى العمل على كم هائل من الشخصيات ، نظرا لكير حجمه وامتداد الزمن الروائي لاستيعاب أجيال متعاقبة . ولكننا سنولي الاهتمام الأكبر للشخصية الرئيسية في العمل وهي شخصية " عاشور الناجي " حيث أنها بمثابة " النموذج " الذي تنسب له بقية الشخصيات الرئيسية في الرواية .

إن بداية حياة الشخصية ، بداية تراجيدية مثل أبطال الحكايات الشعبية والملاحم ، عندما سمع الشيخ " عقرة زيدان " ، ذلك الضمير الورع ، بكاء شديد لطفل رضيع ، في لحظة تخلق بين قوى الطبيعة المتصارعة ، وهي لحظة " الفجر " وكأنه بصراخه وببكاؤه الشديد يعلن احتجاجه على مجيئه الدنيا هكذا ، دون ذنب جناه ساءطا على خطيئة أبيه . التقطه الشيخ ذو البصرة غير مبال بتحليلات الآخرين له بتسليمه للشرطة مرددا " سوف

(١) دراسات في الرواية : الفهم الرموز - السابق - ص ١٤٣

يهديني الله إلى مشيئته " (١) ، وفرحت زوجته العاقر بالوليد شاكرة الله على عطية في تلك اللحظة ، وكأنها ودع المعصية في لحظة من لحظات الغفران والرحمة من الرحمن عز وجل ، لتكتب له شهادة ميلاد مع أول شعاع لضوء النهار الجديد " الضوء شفق والله غفور رحيم " (٢) . وحظي الصبي بنشأة دينية محاطة بالروحانيات فتفتح قلبه على النور والبهجة وعشق أناشيد التكية .

وشب الفتى يستمد ملامحه من البيئة التي يعيش فيها وكأنه ابن لها يورث ملامحها، فلما نموا هائلا مثل بوابة التكية ، ساعده حجر من أحجار السور العتيق ، سافه جزع شجرة توت ، رأسه ضخم نبيل، قسماته والية التقطيع غليظة مزعة بماء الحياة . هذه الملامح الحادة التي تذكرونا بالإنسان الأول ، إنسان الغابة أو إنسان العصر الحجري ، وليس مجرد شخص ضخم الجلثة، وعلى الرغم من ذلك فقلبه رقيق مفعم بالإيمان والحب ، لا يكف عن ذكر الرحمن في سراته وضرائه ، مرددا : "علينا أن نؤمن به فقط ، علينا أن نضع قوتنا في خدمته " (٣) ، مغمما " توكلت على خالق السموات والأرض " (٤) ، داعيا " : اللهم حسن لي قوتي وزدني منها ، لأجملها في خدمة عبادك الطيبين " (٥) .

ولكنه في نفس الوقت ليس بزهاد أو ناسك ، فهو كأي إنسان طبيعي ، أراد أن يقرب بشريته حياته من أجل أن يكون أسرة، وينجب ذرية لتستمر الحياة بشكلها الطبيعي المشروع ولذا فكر في الزواج من " زينب الناطوري " ابنة تاجر الحمير الذي يعمل لديه مكاريا ،

(١) السابق ص ٧

(٢) السابق ص ٩

(٣) السابق ص ٦٥

(٤) السابق ص ٦٥

(٥) السابق ص ٨٨

وانجذب منها ثلاثة ذكور . ثم رأى " فلة " تلك الفتاة الرقيقة التى أجبرتها الحياة على أن تعمل ساقية في خمار " درويش " ، وأراد صاحب الخمار أن يستغلها في أغراضه الدنيئة . وهنا إسرّج عاشر ملابسات مجبته إلى الدنيا وهو ابن الخطيئة ، فلعن الخطيئة والخطائين ، وأبى أن تنزلق تلك المخلوقة الناعمة إلى طريق الرذيلة ، ومن هذا المنطلق قرر أن يتزوجها ، لارغبة في شهوة أو تحقيق غريزة ، ولكن أملا في وأد الخطيئة في مهدها ، وانتقاذ انسان من لحظة ضياع تفرير مصره . وهو بهذا الفعل تحدى أسرته وقامر بسمعته وكرامته ولكنه لم يأبه بكل ذلك في سبيل تحقيق - على حد اعتقاده - فعل " إنسانى " .

وعندما حل الوباء بالحارة خصه ربه برؤية ، رأى فيها الشيخ عفرة يأمره بأن يهجر الحارة إلى الصحراء ، وكأنما يأمره بأن يترك أرض الفساد والذنس إلى الصحراء ورمز البكارة والطهارة ، وسمى عاشر إلى إقناع أهله بالهجرة والهروب من موطن الخطر ، ولكنهم سخرؤا منه وكان مصيرهم جميعا الهلاك ، أما هو فهاجر إلى الصحراء مصطحبا معه زوجته وابنه شمس الدين . ومكث بها شهور عديدة يقضى نهاره نائما ويسهر الليل طوله يتأمل النوم ويتذكر ماضيه وأهله وما أقرفوه من ذنوب ، حتى عاقبهم الرحمن وهلكوا جميعا .

ورجع عاشر إلى الحارة مع زوجته وطفله ليجد أن الوباء قضى على معالم الحياة فيها ، فورث الحارة بما فيها ، وبرجوعه إليها بدأت الحياة من جديد ، وأوحى له فلة أن يختار دارا فخمة من دور الأغنياء بعدما رحلوا وتركوها ، واستجاب لرغبتها ، ولكنه دفع ثمن فعلته غالبا ، حيث سجن بسبب إغصابه هذه الدار ، وكانت تلك الخطيئة الوحيدة في تاريخ حياته ، نظرا لأنه الوحيد من أهل الحارة الذي نجى من الهلاك ، وأطلق عليه فيما بعد " عاشر الناجي " .

وصار عاشور* فتوة* الحارة وأقام لفرسته على تحقيق العدل بين الناس ، فالغنى يكفل الفقير ، والكل يعمل لامكان لعاطل ، إنها صورة جديدة تجتمع الحارة أو " البوتويا العاشورية " إذا جاز أن نطلق عليها ذلك . ومع مطلع فجر جديد اختفى عاشور الناجي من داره ومن الحارة ، ولا أحد يعلم مصيره ، هل مات ؟ هل رحل إلى حارة أخرى ليحقق فيها العدل والأمان للضيف ؟ هل سيعود مرة أخرى ، كلها أسئلة بقيت دون إجابة شافية .

تلك كانت شخصية عاشور الناجي كما رسمها وصورها نجيب محفوظ ، ذلك الإنسان ذو الوجود الفعلي الواقعي ، الذي يتمتع بقيم وأخلاق سامية رغم أميته وبساطته ، إيمانه بالله قوى، حباه الرحمن بقوة جسمانية فذة أكسبته هبة وسطوة، وجعلته فتوة الحارة دون منازع ، وفي نفس الوقت له قلب رقيق يحسو في لحظات ضعف إنسانية ، فهو الأب الصارم والزوج الحنون الذي يتعامل مع واقعه بثبات ووعي كامل. وقد اعتمد المؤلف في رسمه للملاحه على معرفة عميقة بالحياة فتخطى في رسمه لأبعادها الجوهرية الواقعية العادية ، فجاءت تلك الملامح مكثفة متطرفة ، ومرهقة في بعض المواضع ، ولكنها ملموسة ومرئية ، لتشكل في مجملها غطا متميزا وفريدا صح أن نعتبره " النموذج " . ونعني بذلك نمذجة " المظهر " وتمثل في الصفات الظاهرة للشخصية ، ونمذجة " الروح " وتمثل في سلوكياته، معتقداته وطرائق التفكير .

ويظهر التطرف في ملامح الشخصية إذا ما قارناها بملامح شخصية أخرى وهي شخصية " درويش " حقيق الشيخ عفرة ، فقد شب هو وعاشور في بيت واحد ، وتلقيا كل الصالحم والقيم على يد رجل ورع تقى هو الشيخ عفرة ، ولكن درويش سخر قوته وروحه لخدمة الشر والباطل ، واتخذ من " الخماراة " والسرقة والزنتلة مصدرا لرزقه ، وبات همه في

حث أهل الحارة على ارتكاب المصيبة والرديلة ، وكأنه مبعوث الشيطان في تلك الحارة ، ولطالما وقف له عاشور بالمرصاد ليحبط مخططاته الدينية (١) .

وقد قدم غيب محفوظ بطلا إسلاميا واقعيا ، ولكنه أضاف بعض الملامح إلى الشخصية والتي لا تستند على موروث بعينه مباشرة ، ولكنها تحوى نفحة شعبية ، إسلامية وصوفية كامنة يحسها القارئ دون أن يجهد المؤلف نفسه في تفسيرها ، وهى في مجملها تشرى أبعاد الشخصية وتخرجها من الإطار الجامد للواقعية . مثال ذلك البداية الراجدية لحياة عاشور ونشأته ، وكذا المظهر الخارجى والقوة الجسدية ، واعتناقه لبدأ تجاوز فيه ذاتيته من أجل تحقيق الخير لمشيرته (الحرافيش) (٢) . كل هذه الملامح تتقابل بشكل مباشر مع أبطال السير والملاحم الحديثة ، ثم تلك الدرجة الراقية من الشفافية التي حباها من الرحمن ، جعلته يستشعر وقوع الخطر قبل أن يدهمه ، مستندا في ذلك على رؤية مباركة كانت سببا في إنقاذه من هلاك محقق ، وهو الوباء الذي حل بالحارة وأهلك كل ما هو حي فيها . ثم مناجاته للنجوم وسهره الليل ، حتى كاد أن تكشف عنه الحجب ويرى أشباحا ويسمع أصواتا ، وهو سلوك يتشبه فيه بالعابدين وأولياء الله الصالحين .

وحتى أناشيد التكية - وعلى الرغم من أنه لا يفهم لغتها - ولكنه ينتشى لسماعها لأنها بالنسبة له كلفة الوحي ، ولغة الوحي الصوفي تدخل مباشرة إلى القلب . وتحول كل شخصيات الرواية بفعل عنصر الزمن وتفاعله مع كل شخصية على حدة ، فمنهم من تقهره الشيخوخة ويستسلم ، ومنهم من يأبى ، ومنهم من يلقي مصره اختوم وهو الموت ، أما " عاشور الناجي " فلا يخضع لضربات الزمن ، وقد بلغ الستين من عمره ولم

(١) مبعوث الواقعية في الأدب (الفصل الخامس " النموذج والبطل ") ص ١٤٧ - ١٧٢

(٢) مطهر هديع - السابق - ص ٨٤ - ٩٠

تعرف الشيخوخة طريقها إليه ، ولم تتخل عنه قوته ونشاطه : " الشباب العجيب البالغ الستين من عمره ، القوى النشط القاحم الشعر " (١) ، تلك كانت آخر صورة انطبعت له في ذهن " فلة " زوجته قبل إختفائه .

ولأن " أمثال عاشور الناجي لا يموتون بل ينتقلون من دار إلى دار ، يغيب عاشور الناجي ، يختفي فلا يثر له أحد على جثة ، تيمة إسلامية أخرى أو قل دينية ففي كل ديانة غائب يحلم به أبناء جلدته ويظل أملا ومثالا ويتجسد أسطورة " (٢)

وتلمب فكرة "الحلول " بمفهومها الصوفي دورا كبيرا في الوجود الروحي لشخصية عاشور الناجي على طول فصول الرواية . بمعنى أن وجوده المادي انتهى بانتهاء الحكاية الأولى ، وقد ضمن المؤلف في نهاية هذه الحكاية وهي الخاصة بعاشور الناجي ، فقرة أسماها "الخاتمة " لخص فيها حياة عاشور وما وصل إليه من مكانة في حياته المادية ، وكأنه بتلك الخاتمة ينهي الوجود المادي للشخصية ، ولكن بقي وجوده الروحي قائما ، مع تعاقب الأجيال من أبنائه وأحفاده ، حتى جاء عاشور الجديد ، وكأنه بمجيئه حلت روح عاشور الجلد الأكبر من جديد (٣) .

وفي واقع الأمر أنه بتعاقب الأجيال واندثار القيم وروح الخير ، وحلول السلوك الدنيوي وتصارع قوى الشر مع الخير ، صار عاشور الناجي بسلوكه الفطري وتعاليمه المثلّي ، بمثابة أسطورة ولى زمانها وصار الجميع يتطلع لظهوره من جديد . وكأنما هو المهدي المنتظر

(١) المراهش - ص ٨٩

(٢) إبراهيم النورلي شتا : المراهش : الحلم ، العهد ، النبوة . عالم الكتاب ، يناير/أكتوبر/أبريل ١٩٩٠ - ص ١٠٦

(٣) حول توظيف العنصر الأسطوري في الرواية المصرية المعاصرة - السابق - ص ٣٥

- الذي يقدمه ينحصر الشر وينتصر الخير . ولطالما ردد أحفاده العبارات التي تدل على أن عاشور موجود بينهم ، ولم يمت وهو دائما " الحاضر الغائب "
- عاشور حي . أشفق على الناس من مواجهة غلوده فاخترني .
- لا يفهم عاشور إلا من اشتعل قلبه بالشرارة المقدسة .
- عاشور معجزته في الحلم والمهد .
- إن عاشور الناجي روحه تقرب فيما بينهم .
- كان جدك عاشور ولما .

هكذا ردد أبناؤه وأحفاده من بعده لقد جعلوا منه أسطورة، أو وليا من أولياء الله الصالحين ذوي البركات والكرامات ، وعلى هذا يمكن أن نقول إن " عاشور يمثل العقل ، فهو العقل القدسي الحي أو إن شئنا بلغة التصوف الذي يلعب دورا كبيرا في هذه الملحمة العظيمة قلنا إنه القلب الذي يستطيع أن يرى الصور ويتغلب على النفس ، إذن فعاشور الناجي بالفعل هو الإنسان الكامل والولي المتخلق بأخلاق الأنبياء والطامع إلى حل كل الألغاز والغميات والمتناقضات التي تحيط به ، القوى العالم " بعلم لدنى " المؤمن الذي خلق في أحسن تقويم " (١)

وتلورت تلك المكانة المقدسة لعاشور بتوالي الفترات على الحارة سواء من منهم من سلالة الناجي أو من خارجها ، وكان عنصر المقارنة بالمثال - عاشور الناجي - قائم مع كل " فترة " ينصب على الحارة ، وتحولت مهمة الفتوة إلى الحد الذي تلاشت فيه الملامح والقيم القديمة ، وصارت ضربا من البلطجة وممارسة حتى مظاهر الفسق والقهر وإذلال الفقراء ، وسلب ونهب الأغنياء. فلم يحدث أن تولى الفتوة شخص سوى- هذا فيما عدا شمس الدين

(١) الخليلي : مخطوط العهد العثماني - سابق - ص ١٠٥

الناجي - فكل من تولاهما من آل الناجي ، يعاني من خلل في التكوين الشخصي ، فسلمان الناجي ضعفت نفسه وآثر الحياة الناعمة الرغدة تلبية لرغبة زوجته " سنية السمرى " بنت الأعيان وانتقل إلى دارها مستعبدا الحياة الجديدة ، وأصبح ينتمي إلى فئة الوجهاء .

أما " وحيد الناجي " الذي ولع بالمخدرات وممارسة الشلوذ واستسلم لتيار الإغراء ، وقويت في نفسه نوازع الأنانية ، واندثرت معها أحلام العهد والبطولة ، وبات كل همه استغلال هيئته كفتوة في ممارسة كل ألوان الرذيلة . وجاء " جلال " من بعده فتولفت فيه القوة الجسدية التي مكنته من تحدى فتوات الحارات الأخرى ، ولكن أصابته لونه تحدى الموت والخلود ، متخيلا أنه بتآخي الجن ينشد الخلود ، وكانت نهايته مؤسفة وعجزية في نفس الوقت . أما " سمحة " فقد استغل قوته وغنوانه في خلق أسطورة وهمية حوله . وكان ينتقل ما بين البوطة والغرزة ويسوت العاهرات ، وفي عهده ازداد الأغنياء غنى ، وازداد الفقراء فقرا وتعاسة ، وما سلم حرفوش من الإهانة والذل على يد سمحة ، حتى صارت أيامه أشد وطأة على أهل الحارة من أيام الوباء . وجاء بعده " فتح الباب " الذي عرف عهده بالصحة القصيرة ولكنه لم يصمد وقد خذله بيته الجسمانية الضعيفة الهشة من أن يكون فتوة للحارة ، وبات أسير الخوف منزويا في داره معطلا تارة بالمرض وتارة بالزهد حتى استأثر بالفتونة " حميدة " وأمره أن يبقى في داره دون عمل .

وأخيرا جاء " عاشور الناجي الحفيد " أو الجديد ، الذي أعاد عهد " عاشور الناجي " بقيمه وتعاليمه وحقق الحلم للحرافيش ، ليعث عهد الفتنة من جديد وويلغ أقصى درجات القوة وأنقى مراحل النقاء الروحي . ويتضح جليا أن هذا القصور النفسي أو الجسدي في النماذج السابقة، كان بمثابة جوانب سلبية تعضد في نفس الوقت الجوانب الإيجابية في أبعاد شخصية

" عاشور الناجي " حتى أنه استمد تلك المكانة المباركة المقدسة وصار " أسطورة " بالمقارنة والتضاد مع شخصيات أخرى تعبر عن مناحي التناقض، وحضوره الرمزي أو الروحي على مر الأجيال ، جعل تلك المقارنة والتضاد دائما في حالة احتدام ، وإقرارا لفكرة " الحلول " بمفهومها الصوفي حتى جاء المهدي المنتظر أو عاشور الجديد متحليا بمعظم صفات جده الأكبر ، ل يطلق الشرارة ويحقق الحلم .

ب- الراوى وصيغة البث الشعري .

إن شخصية الراوي في "ملحمة الحرافيش " تعد عنصرا حيويا في إبراز الشكل الفني المفرد الذي قدمت به الرواية . والراوي هنا ليس بشخصية مجمدة تشترك في صنع الحدث أو الفصل مثل بقية شخصيات العمل . ولكنه هو تلك الشخصية الكامنة المهيمنة على النص الدرامي ككل . وقد تمثل وجوده في الرواية على مسعين ، المستوى الأول يقدم فيه السرد والحوار في صيغة تقريرية ذاكرة أدق التفاصيل مستخدما كل السبل الفنية للإيهام بالواقع ، معتمدا على التلخيص لتخطى الثغرات الزمنية ومستخدما صيغة الفعل الماضي كأحد الملامح الملحمة ، محاولا أن يكون محايدا قدر استطاعته بالرغم من انعكاس وجهة نظره الخاصة ولكن بشكل محكم .

وهو بصفة عامة يمثل الراوي التقليدي الذي ينقل الواقع بأمانة شديدة في صورة فنية توحى بما يمكن لأن يكون عليه مجتمع " الحارة " وهذا المستوى يحتل الجزء الأكبر من مساحة

النص الدرامي ويشكل الوجهة الأساسية للعمل . أما المستوى الثاني - وهو ما يهمنى دراسته في هذا الفصل - فيتحول منه الراوي من أسلوب السرد والحوار إلى صيغة أخرى، جاز أن نطلق عليها صيغة " البث الشعري " . وبهذه الصيغة يتغير موقع الراوي من النص الدرامي فبدلاً من أن يكون شاهداً محايداً ، يصبح جزءاً من الحكاية وغير محايد ويحدث تلاحم بينه وبين العالم الداخلي للشخصية ، بحيث تأتي هذه المقاطع الشعرية غير منسوبة لقائل ويصعب التمييز بين ما إذا كان هذا صوت الراوي أم صوت الشخصية التي تشرك في الفعل أو الحدث (١) .

وتتميز هذه المقاطع بأنها تبعد لفتها عن الصيغة التقريرية الواقعية ، وتتميز بأنها فضفاضة ذات نفحة أسطورية تتناول هذا العالم من منظور جديد غير ملموس أو مرئي . على العكس تماماً من المنظور الواقعي المتمثل في المستوى الأول .

مثال ((في ظلمة الفجر العاشقة ، في الممر العابر بين الموت والحياة ، على مرأى من النجوم الساهرة ، على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة ، طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرات الموعودة لحارتنا)) (٢)

إن بعض هذه المقاطع يبحثها الراوي كوحدة مكتملة البناء منفصلة شكلاً وموضوعاً عن السياق والحدث الدرامي ، ويمكن الوقوف عندها للتأمل لما تحويه من عبارات الحكمة ، ذات الطابع الفلسفي والدقيقة الشعورية المكثفة التي تبعدنا عن صرامة وواقعية النص .

(١) انظر : كان- صوت الراوي- دراسة في طبعة الغرافيش - السابق ص ٢٨

(٢) الغرافيش . ص ٥

مثال . ((تساب عربة مكللة بالزهور والحياء . صلصلة عجلاتها المدوية لا يسمعها أحد .
الأذن لا تسمع إلا ما ترغب في سماعه . يتوهم الفحل أنه اقترن بالدنيا قران دوام . ولكن
العربة لا تتوقف والدنيا زوج خنون)) (١)

وفي مواضع أخرى تضمنها النص الدرامي من هذا البث الشعري ، نجد الراوي يستشير
الحث المتألفين ، بحيث ينظر إلى الطبيعة باعتبارها كائنا حيا ومعجما يمكن قراءته لمن يداوم
التعامل معه . وقد خرج بذلك من نطاق التعامل مع الوعي الفردي إلى نطاق التعامل مع
الوعي الكوني وأنسنة الطبيعة ((متعديا المستوى الأول الدلالي السطحي إلى نوع من ثنائية
الرؤية لعناصرها ، فهي توصف كما هي في الواقع الموضوعي لتكتسب عقب هذا مباشرة
بعدا جديدا يتعدى المنظور الخارجي ويتصل بمعناها في لوحة الوجود كرمز كوني له
أسراره وسحره ودلالته)) (٢) . مستغلا في ذلك طبيعة عناصرها وما تضيفه من شاعرية
ورومانتيكية .

" شعر بأن الخلاء يلتهم الأشياء . يود أن يتسلق شعاع الشمس أو يذوب في قطرة
الندى ، أو يعطى الريح المزججة في القيو " (٣)
وفي موضع آخر :

" سحب المموم تراكمت ، أمطرت قلقا وكآبة . وحل بالأركان الضجر . تجسدت همسات
الإغراء مثل قوس قزح " (٤)

(١) السابق - ص ١٣٠

(٢) موهج الواقعة في الأدب - السابق - ص ٣٢٣

(٣) المروطين ص ١٣

(٤) السابق - ص ٢٤٨

وبالرغم من ضآلة حجم مستوى البث الشعري للراوي نسبة إلى المسعى الواقعي التقريري ، إلى أن هذا المنظور اللاواقعي لصوت الراوي التقط بعض الأسرار الكامنة تحت مظاهر الواقع ، وخرج بالنص من رتابة نسخ الواقع وشرسته وتقديم الشروح المنطقية والتحليلات الاجتماعية ، مضفيا نفحة خاصة أو صيغة جديدة من صبغ الواقعية على النص متخذًا هذا الإطار الروائي المتميز .

ج- مزج الخيال بالمنظور الواقعي للحدث

اعتمد المؤلف في تصويره لغالبية أحداث الرواية على المنظور الواقعي ، آخذًا في اعتباره احترام منطقية الحدث وتطوره بشكل تلقائي ، جاعلا " الحارة " بكل أبعادها المكانية والبشرية الواقعية ، والتي برع نجيب محفوظ في تصويرها مسرحا للأحداث كأحد الوسائل الفنية للإيهام بالواقع . ولكن المؤلف لم يلتزم بذلك المنظور الواقعي الصارم إلى النهاية ، وآثر أن يدخل عنصرا جديدا يسر جنبا إلى جنب في خط متواز مع المنظور الواقعي ، وهذا العنصر يعكس قدرنا من الغموض والرغبة مصحوبا بنفحة سحرية كامنة تستقطب الشعور ، وتحرك مخزون المعاني . وقد وظفه المؤلف خدمة الحدث مستخدما في سبيل تحقيق ذلك أساليبه الفنية بحرفية بالغة ، في محاولة لخلق عالم أجماز والحقيقة معا في وقت واحد ، إنسه " عالم سحري حقيقي تختلط فيه حدود الممكن بالمستحيل وتخرج فيه مستويات الخيال بالواقع ، ويصبح العمل بأكمله عبارة عن استعارة كبرى تكشف عن دلالة أساسية " (١)

فيتحول منطق الحياة ويتحول الإنسان إلى حياة أقرب إلى الفن منها إلى قوانين العقل المنضبط.

ومتعرض بالشرح والتحليل في هذا الموضوع من البحث لتلك الأساليب الفنية التي اتبعها الكاتب، للخروج بالحدث من إطار القياس الواقع وإدراجه في مجال تلك الصيغة المستحدثة للواقعية . وقد اعتمد المؤلف بشكل مهيم على التصوير الفني للحدث - كأحد الأساليب الفنية - وإكسابه النفحة الصوفية الأسطورية اللاواقعية ، الخلقية والتي تبعد بالنص عن ملامسة أرض الواقع ، وتغلفه بالغموض والرهبة . وقد تخيرنا بعض الأمثلة من النص الدرامي للوقوف عليها ورصد التحول .

فعندما أحل الوباء بالحارة سيطر على أهلها الرعب والحزن لقسوة ما يحدث ، وقد تأثر "عاشور الناجي" بشدة، مثل بقية أبناء الحارة فهرع إلى ساحة التكية في جوف الليل كمأذنه ، يلتمس أن يجود ساكنوها على الحارة بالبركة فيحل عنها الوباء والمهلك .

" رنا عاشور إلى شبح البوابة ، إلى هامتها المقومة ، بإصرار حتى دار رأسه . تضخمت البوابة وتعمقلت حتى غابت هامتها في السحب . ما هذا يا ربي ؟ إنها تتمخض عن حركة بطيئة دون أن تبرح مكانها . تتموج وقد تنفض في أي لحظة . وشم رائحة غريبة لا تخلو من نفخة ترابية . إنها تلقى من النجوم أوامر صارمة . جرب عاشور الخوف لأول مرة في حياته . نهض مرتعداً ، مضى نحو القبو وهو يقول لنفسه إنه الموت . " (١)

بهذا التصوير تخطى المؤلف هنا حدود التصوير الواقعي للحدث إلى صيغة أخرى لا تستند على الرؤية المنجردة لعناصر البيئة ، بل تمدها إلى حد المكاشفة ونفاذ البصيرة ،

وهو ما يتطلب درجة عالية من الشفافية الروحية تصل إلى حد " التجلي " بمعنى " ما يظهر للقلوب من أنوار الغيوب " (١) وهي تيمة صوفية يتمتع بها أصحاب الكرامات . وتخير المؤلف تلك العبارات المجازية الحلمية لتصوير الحدث في هذه الصيغة التي تحوى بين طياتها شعور بالغموض والرهبة.

وفي واقعة زفاف شمس الدين الناجي على عجمية ، قدم المؤلف الحدث في تصويره الواقعي بادئا بوصف مراسم الزفة التقليدية في الأحياء الشعبية ، ثم نراه فجأة ينتقل بالنص عن حيز الواقع ، محلقا في أجواء بعيدة غير محسوبة أو محسوسة .

" رأى شمس الدين أن يطير بلا توقف . عند كل محطة تهزه نشوة سرور وإلهام . وباركه عاشور الناجي وهو يمتطى مهرا أخضر . وهزجت له الملائكة فوق قطع السحاب . وانفتح باب التكية وتدفق اللحن الملكي وثار التوت " (٢)

لقد تحول المؤلف بالحدث من دائرة الواقعية إلى التحليق في عالم الخيال ، عبر عملية تراكمية من التصوير الفنتازي للواقعة الأصلية ، مستندا في ذلك على موروث ديني وهو واقعة المعراج النبوي الشريف مستعيرا بعض ملامحها . والعبارة التي اقتطعناها من النص تبدأ بفعل " رأى " والكلام هنا عن شمس الدين الناجي -أي أن الحدث بهذا التصوير الواقعي يدخل في حدود الرؤية ، وليس لتحقيق الفعل ولكنها رؤية بمنظور خاص يعمل في منطقة وسيطة ، هي خليط من الوعي واللاوعي الفردي ، مستعينا في التعبير بالملامح الظاهرية للأسطورة دون الانتماء إليها أو الدخول إلى عالمها .

(١) عبد الرزاق الكاشاني-إصطلاحات الصوف. تحقيق محمد كمال إبراهيم جعفر. طبعته المصرية العامة للكتاب. ١٩٨١ .

ص ١١٥

(٢) مغرطش . ص ١٢٥

وبعد أن ينتهي هذا المشهد الخلق في أجواء اللاواقع ، يستوغل الراوي في سرده لبقية مراسم الزفة ولكن من منظور واقعي ، وتطأ أقدامه أرض الواقع من جديد . وينطلق السرد الواقعي للنص دون تخرج أو فصل في الشكل .

" أما عجمية فقد حملت على هودج مكلل بالستائر المزركشة ، واستقبلتها فلة بوجه مشرق وقلب كتيب " (١) .

ومثلما صور الراوي واقعة زفاف شمس الدين بهذا الشكل الأسطوري ، صور واقعة وفاته -والتي جاءت بعد معركة دامية مع فتوة العطوف تلقى فيها ضربة أصابته في الصميم- وقد كان شمس الدين أكثر فتوات سلالة الناجي تمسكا بتعاليم ومبادئ ونقاء روح والده ، وصورت لحظات احتضاره على النحو التالي :

"أقبل نحوه عاشور الناجي حاملا على ذراعيه أمه الجميلة في كفنها الكمونسي ، وفرح لظهور عاشور بعد اختفائه الطويل . وقال إنه كان على يقين من ظهوره ذات يوم ، ولكن ألم تدفن أمه بعد ؟ وبعد لحظات الرضا تهبط سحابة فيمطيها ذو الحظ فترتفع به في جرف القبة . عند ذلك لا يسالي بالموجات المثبطة التي يتلقاها من الجھول . ويصارع شمس الدين الناجي الجھول في وحدته . إنه يصدده عن السير ، يرفع أديم الأرض حيال قنميه ، يسرق

(١) الحرفيش . ص ١٢٥ .

* ولجب عطف هذا يذكرنا بسلوب جباري ماركيز في رواية " مائة عام من العزلة " ، فبعد أن يذكر لنا الراوي حادثه أو موقف يعنى إلى منطق الحقائق والصلاب التي يرويها في فضاء الحدث ، يسطر . وكجزء مهم من نفس الطريقة التي يروي بها أبسط الأحداث الواقعية وبسلوب طبيعى هو مكلف يستخرج التقادير إلى الختام بأن ما حدث أمر طبيعى فى علم ماكوندو .

- محمد طي إبراهيم . مائة عام من العزلة وملاحق الرواية المجلدة في نسختها الفرنسية . لبنان - بيروت - يولية ١٩٨٣

فوزه العظيم بيسمة ساخرة . ويكور قبضته ، ويسدد إليه ضربة في الصدر لم يعرف لعنفها مثيلا من قبل " (١)

إن تصوير لحظات الاحتضار هنا جاء أيضا من منظور تخطى حدود الوعي الفردي إلى منطقة تنتمي إلى اللاوعي ، تتكشف فيها الحجب ، رأى فيها شمس الدين من رحلوا من قبله ، أبيه وأمه ورأى أجھول (الموت) في صورة شخص يصارعه ويتغلب عليه . واستخدم المؤلف الصياغة الحلمية في التعبير وجعلها وعاء للحدث ، الذي بدا شفافا مهييا لائتمى إلى واقع مثل تلك التجربة القاسية الدقيقة ، ولكنه اعتبر أن لحظات احتضار شمس الدين " هي نموذج لموت الإنسان من الداخل ذلك الانهيار الذي يسبق الانهيار الخارجي ، نموذج لموت الهمة ، وهذا الموت الصوري هو نهاية كل من يعيشون حياتهم متبعين الداخل لا الخارج" (٢)

وكما عهدنا من قبل ، بعد عرض المؤلف للحدث في تلك الصيغة المستحدثة الخيالية والتي صور فيها الموت اللامادي - يرجع المؤلف إلى عالم المادة والواقع ليصف لحظة النهاية - أو الموت المادي - بكل واقعيته .

" تأوه شمس الدين الناجي ثم تهاوى فتلقفته أيدي الرجال " (٣)

وقد تشكل تلك الوقفات اللاواقعية، والتي يشهها المؤلف في صلب النص وحدة أساسية تتفاعل وتتلاحم مع بقية وحدات أو مفردات الحدث الدرامي ، والاستغناء عنها يحدث خلخلة في البنية الدرامية ويؤثر بشكل رئيسي على القالب الفني المتميز للعمل .

(١) المراهش . ص ١٤٤ - ١٤٥ .

(٢) المراهش : الحلم ، العهد ، النبوة . ص ١٠٧ .

(٣) المراهش . ص ١٤٥ .

وقد تؤدي تلك الوقفات مهمة أخرى ، وهي الولوج بالنص من عالم الواقعية المجردة إلى عوالم وأجواء أخرى، تتعامل مع الوعي واللاوعي الذاتي على السواء . وتلك الأجواء الجديدة لا محل لها لأحكام العقل والمنطق المنضبط ، ولكنها تخضع لقياسات أخرى تحكمها ملامح الصوفية بجنوحها الميتافيزيقي، والأسطورة ، التي هي الوجه الآخر للصوفية بأبعادها غير الواقعية.

ونأخذ لذلك واقعة مقتل مهلبية على يد الفتوة الفللي ورجاله أمام عين صحابة ، والذي اتفق معها على الهروب من الحارة ، بعدما اضطرت للموافقة على الاقتران بالفللي ، ولكن الفللي اكتشف تأمرها مع صحابة وفاجأهما الاثنان ، وقتل مهلبية وهرب صحابه فقفز من فوق سور التكية المدمج بقطع الزجاج المذهب المغروس، فأصابه في البطن والصدر والأطراف وارتمى متأثرا بجراحه فاقتدا للوعي . وإلى هنا ينتهي الحدث أو الفعل الواقع ، ولكن الراوي لا يكفي بذلك ويتخطى منطقة اللاوعي للشخصية ، مصورا بكل دقة ما يجري فيها على النحو الآتي :

" السحب تهبط . تنهاوى مثل الأطياف .. السقا يوزع قربة مليئة بالدموع . عاشور الناجي ينفذ الحارة الخالية . يقطع الحزن قلبه على الشهداء . يصف الشوطة ويأخذ بتلابيبها . ثم يرقص رقص النصر . يتلاقي مع سيدنا الخضر في الساحة . إني قادم لأقودك إلى السدرة . يسيران مشبعي الدراعين فوق شعاع كوكب مضيء " .^(١)

ينتقل صحابة في غيبوبة إلى عالم آخر - تكشف معالمة للراوي - يرى فيه كل الذين وحلوا من آباله ، حيث تتسع الرؤية الكونية السحرية وتنمحي فيه الحدود بين الأحياء

والأموات والجماد ، وتكتسب الأشياء والظواهر نواحي وقدرات مهيمة ، وقد ساعد توظيف المؤلف للجنوح الميتافيزيقي الصوفي ، والتشبه بعلامح الأسطورة في إضفاء هذه الصورة اللاواقعية أو بمعنى أدق الواقعية السحرية . والتي تعد وحدة أساسية في تحقيق الفعل الواقع ، بدليل - واستكمالا لبقية الحدث - أن سماحة عندما استرد وعيه وأفاق من تلك الغيبوبة ، وجد نفسه في فراشه وعمه يهمس في أذنه " إنك هنا سر من الأسرار الخفية " (١) .

ويبقى هذا المقطع سحري الملامح ، الذي يشه المؤلف في النص ليوحى للقارئ بأن هناك عالما آخر ، ومستوى آخر للإدراك تتعامل معه الشخصية ويشترك بشكل جذري في تحقيق الفعل . ولؤكد أن كلا العالمين (الواقعي - السحري) هما مستويان مختلفان من مستويات الإدراك ، يعملان في تلاحم حميم لخلق هذا العالم الغريب الغامض .

وإذا ما جئنا إلى الحدث الأخير في الرواية ، وبعد أن حقق عاشور الناجي الحفيد العدل والنقاء والطمأنينة من جديد " وهكذا بعث عهد الفتوة البالغ أقصى درجات القوة . وأنقى درجات النقاء " (٢) ذهب عاشور الحفيد عقب منتصف الليل إلى ساحة التكية لينفرد بنفسه في ضوء النجوم ، ورحاب الأناشيد وهناك كان المشهد الأخير .

" سبح في الظلام صرير فرنا إلى الباب الضخم بذهول . رأى هيكله هو يفتح بنعومة وثبات . ومنه قدم شبح درويش كقطعة مجسدة من أنفاس الليل . مال نحوه وهمس ..

استعدوا بالزماير والطبول ، غدا سيخرج الشيخ من خلوته ، ويشق الحارة بنوره ، وسيهب كل فتي نبوتا من الخيزان وثمره من التوت ، استعدوا بالزماير والطبول .. " (٣)

(١) السابق - ص ٢٢٣

(٢) السابق - ص ٥٦٠

(٣) السابق - ص ٥٦٣

وقد أراد المؤلف بهذا التصوير للحدث أن يستثير الحس الأسطوري الكامن ، بالرغم من أن النص لا يستند على موروث أسطوري محدد ، ولكنه يستعير الملامح الأسطورية التي تفقد السياق القصصي عملية المنطقية ، مسعيضا عنها ببدأ النظام الداخلي الخاص في الربط بين المفردات ، مستخدما في التعبير عن ذلك صيغة حليمية إيمائية ذات دلالات متعددة ، تتحول فيها جزئيات الحدث الواقع إلى جزئيات مجازية تقوم على التضمين الأسطوري أو السحري الذي يكسيها نفحة الرهبة والغموض .

ومما سبق يتجلى لنا بشكل واضح كيف وظف الكاتب التصوير الفني بأغاطله الخاصة (الصوري - الأسطوري - السحري) في تحويل الحدث من حدث واقع إلى مبالغات تخرج ، عن قياسات المنطق ومبدأ السببية ، وتقف على مشارف الفعل المعجزة ، وتتفاعل مع مستوى الوعي الذاتي للفرد سواء الواعي أو اللاواعي أو حتى منطقة الوسط " التجلي " تبعاً لحشيات الفعل نفسه .

ولنتنقل إلى تناول وسيلة فنية أخرى استخدمها المؤلف بحرفية بارعة لتعطى له الحرية المطلقة في تحقيق العقل المعجزة ، وتكسر قوانين العالم الخارجي وتحويل الحدث بزاوية انحراف كبيرة ، حيث أنها تعمل في منطق اللاوعي الذاتي للفرد . وهي وسيلة استخدام ظاهرة (الأحلام) والتي تتعامل مع العالم الداخلي للإنسان وتفتح له أبواب العجائب والسحر ولذا فقد تخيرنا ثلاثة من هذه الأحلام - والتي أثرى بها النص الروائي - وذلك لأهمية تلك الأحلام الثلاثية حيث أنها ، أحلام مصيرية غيرت من مجريات الحدث وحولته إلى شبه معجزة لا تخضع لحسابات المنطق الواقع للرواية .

والحلم الرئيسي هو الذي كان أحد العناصر الهامة التي جعلت من عاشور الناجي "عاشور الأسطورة" حيث كانت معجزته في "الحلم والمهد" وهو رؤيته الشيخ عفرة في المنام ، عندما حل الوباء وبدأ يفتك بأهل الحارة ، وذهب عاشور من منزله إلى مساحة التكية كمادته ، وهناك رأى الموت وشم رائحته - على حد تعبيره . فهرع إلى منزله ولأول مرة يجرب إحساس الخوف في حياته ، وامتلاً صدره العريض بالعنف والأسى ، ونام ساعتين " رأى في وسط الحارة الشيخ عفرة زيدان . هرع نحوه مجذوبا بالأشواق . كلما تقدم خطوة سبق الشيخ عفرة خطوتين . هكذا اخترقا المر والقرافة نحو الحلاء والجبل . وناداه من أعماقه ولكن الصوت في حلقه انكتم . واستبقت في غاية من القير " (١)

واعتبر عاشور هذا الحلم هبة مباركة من الرحمن عز وجل ، خصه بها دون غيره ليحذره هو وأهل حارته من الهلاك ، ويرشده إلى طريق النجاة ، ومن هذا النطلق حل عاشور نفسه مسئولية تبليغ أهل الحارة بما رآه ، وتحذيرهم من البقاء وإرشادهم إلى طريق النجاة ، وهو الهروب إلى الحلاء والصحراء . وبالفعل بدأ عاشور بأسرته - زوجته وأبنائه - ولكنهم لم يستجيبوا ، ولجأ إلى شيخ الحارة ولكنه سخر منه واتهمه بالجنون ، وحذره من أن يحدث بلبلة بين أهل الحارة وإلا أبلغ عنه القسم ، وعلى هذا قرر عاشور الهجرة إلى الحلاء مع أسرته الصغيرة زوجته فلة وابنه شمس الدين ، وقد تحقق الحلم فيما بعد ففتك الوباء بكل أهل الحارة ، ولم ينج من الهلاك إلا عاشور وأسرته ولهذا سمي بعاشور الناجي . والحدث بهذه الحيات يستد في مجمله على موروث ديني يستمد منه الملاحم الرئيسية وهو قصة الطوفان لسيدنا نوح عليه السلام .

- أما الحلم الثاني فكان لوحيد الناجي ، ذلك العريد الأعور الشاذ الذي عرف بضغفه وسوء سلوكه ، ولكنه في أعقاب ليلة معرودة رأى حلما طويلا :
- رأى نفسه في الساحة أمام التكية ولم يكن من المولعين بالساحة . وجاء درويش فقال له :
- الشيخ الأكبر يخبرك بأن العالم خلق فجر أمس .
- فصدقه وحيد غلا بسعادة تفوق التصور . وحمل على هودج فراح يشق الحارة بين صفيين من الرجال والنساء . ورأى محاسن البواقية وهي تشير إليه وتقول :
- اصعد
- فارتفع الهودج ، فحملته الريح إلى الخلاء يحدق به جبل أحمر . ووجد نفسه يتساءل :
- أين الرجل
- فانحدر عملاق من سفح الجبل وقال له :
- أثبت في مركز النجاة .
- فقال له ييقين :
- إنك أنت عاشور .
- فتناول ساعده وذلكه بهمان قائلا :
- هذا هو السحر : (١)

وعندما استعبط وحيد وجد نفسه مفعما بالهام . أذعنت له القوة والتفاؤل والنصر . لم يشك أنه قادر على المعجزة . وأنه يستطيع أن يقفز من سطح الدار إلى الأرض دون خوف من الكسر . وذهب إلى مجلس الفتوة " الفسخاني " وانقض عليه بكل قوته ضاربا يده المسحورة ، فتهقر الرجل وقضى عليه هو ومن معه من رجال ، ووثب وحيد إلى عرش

الفتونة بأعجوبة ومعجزة الهد المسحورة . ومضى ينوه بالحلم الذي رآه والمعجزة التي أحدثها يده المسحورة .

والحلم الثالث رآه عاشور الناجي الخفيد ، وهو الذي بات يتطلع إلى تحقيق العدل والأمان للحرافيش من جديد ، ويعيد عصر جده الأكبر عاشور الناجي ، ولكنه كان دائم الردد ربما بعدم ثقته الكاملة بنفسه وعن حوله أن يخلدوه ، وربما خوفا من بطش الفتوة وأعدوانه ، أو لأنه لم يكن واثقا من أن تبدأ الشرارة الأولى ؟ . ولكنه رأى في منامه من اعتقد أنه عاشور الناجي . ورغم أنه كان يتسم فقد سأله بيرة عتاب واضحة :

— بيدي أم ييدك ؟

وكروها مرتين فوجد عاشور نفسه يجبه وكأنما أدرك ما يسأل عنه :

— بيدي .

فظل الناجي باسمه ولكنه توارى كالفاضب مخلفا وراءه الخلاء ^(١) . بعدها عرف عاشور من أين تأتي البداية . وأنها بيده ولكن مع الحرافيش وليس بنونهم . ولأول مرة يشور الحرافيش محطمين في وجههم كل شيء لينصب لهم " فتوة " من جديد يقيم العدل ، ويعيد الفتونة إلى أصولها في عهد عاشور الناجي .

والأحلام الثلاثة السابقة والتي استرعت الوقوف عندها ، والنظر إليها بعين فاحصة مدققة حيث أنها تمس أحداثا مصرية بالنسبة للشخصية صاحبة الحلم ، وبالرغم من أن الجزء الكبير منها يتعامل مع منطقة اللاوعي الذاتي للشخصية (منطقة الحلم) إلا أن الجزء الباقي دخل في نطاق العقل الواقع ووعي الشخصية (بعد الاستيقاظ) ، فقد

حدث توحيد بين العالمين (الوعسى / اللاوعسى) وتحقق الفعل الواقع ، الذي تحول بزائوة انحراف كبيرة لا تخضع لمنطق السببية أو الحسابات التقليدية للواقع بكل معايير.

وهو الأمر الذي أدى بشكل حتمي ومباشر إلى تغيير مصائر الشخصيات الفاعلة وترتب عليه تغيير كل مجريات وحسابات الأمور . ومن هذا المنظور نجد أن الأحلام كوسيلة فنية لما لها من مرونة وحرية عدم الخضوع للمنطق . كانت بمثابة أسلوب موفق استخدمه الكاتب ، ليتخطى به ضوابط الواقع (١) ويتحقق الفعل المعجزة بمنطق وأيدولوجية خاصة .

ففي الحلم الأول وبنجاة عاشور ومن معه من الهلاك ، أصبح الناجي الوحيد ليرجع إلى الحارة من جديد ، وينشر فيها تعاليمه ورسائله في تحقيق العدل والكفاية ، وتصبح معجزته في (الحلم والمهد) الحلم عرفناه ، أما المهد فكان في الرسالة التي سعى لتحقيقها حتى النهاية، وحتى بعد اختفائه ولهذا صار (عاشور الأسطورة) . والحلم الثاني أعاد لآل الناجي سطوتهم وهيبته بعدما ضاعت سنوات طويلة ، ولم يكن هناك أمل في رجوعها مرة أخرى فما فعله عاشور الناجي خفيده وحيد في الحلم - ذلك يده بالدهان السحري الذي وهبه قوة خارقة تغلب بها على القوة وأعوانه-وما ترتب عليه من نتائج من تحقيق الفعل الواقع ، لو لم يكن ذلك لكان من المستحيل أن يزرع وحيد على عرش الفتنة بدونه، لأنه أمر خارج حسابات الزمن والمنطق ولكنه أمر " شديد البساطة واضح الدلالة" (٢) إنه المعجزة .

(١) ينظر : حسن البنداري . فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ

الفصل الثاني من الباب الثالث "موتيف الحلم" مكتبة الأنجلو المصرية - طبعة ثانية ١٩٨٨ .

(٢) يحيى الرضوى . الإيقاع الروائي ونوع الإبداع . فصول في النقد الحديث لمارسيل أرماس ١٩٨٥ ص ٨٢

أما الحلم الثالث فهو الشرارة الحقيقية ، والتي أشعلت صلب عاشور الحفيد وثبتت أقدامه وأضاءت الطريق أمامه ، وعليها عرف من أين تأتي البداية والتف الحرائش من حوله ، وقامت الثورة به وبهم. وهو فعل يدخل أيضا في عداد الإعجاز ويكسر قوانين المنطق . وعلى هذا نرى أن نجيب محفوظ جعل الحلم في الرواية " علامة على الطريق تعلن عادة تغير الاتجاه ، وعلامة مفزقية أو تنبؤية " (١) تستخدم لتحقيق الفعل الخارق غير الخاضع لقياسات وحسابات المنطق والواقع .

ومن منطلق ما ذكرناه من قبل من أن نجيب محفوظ استعار بعض من ملامح الأسطورة ووقف عند مشارفها دون الولوج إلى عالمها ، نتوقف أمام ظاهرة أخرى من الظواهر أو الملامح ، التي تطبع النص الروائي بطابع متفرد يخرج من حيز الواقعية التقليدية ، وهي فعل محدد اتخذ صيغة التكرار تبعا لحشيات الموقف الدرامي ، متسما بشعائرية وطقسية ظاهرة . وهذا الفعل هو (الذهاب إلى ساحة التكية) متخذا شكل طقسية مضمرة تطهيرية خلّاقة . ترتبط بشكل واضح ووثيق بالعديد من المواقف الوجودية ، ربما لتحد من قلقها الناجم إما عند اتخاذ أدوار جديدة على مسرح الأحداث ، أو لتحمل المسئوليات وما يتطلبه من تحديد للقرار أو الدخول في حالات سيكولوجية يفرضها واقع الحياة . وهو في هذا لا يستند على موروث أسطوري بعينه ، بل يستند على أحد عناصر الأسطورة بشكل عام وهو " الطقوس " مصغرا منها تقنية خاصة ، يرى بها منهجه الجديد في كسر حاجز الواقعية الصارم .

فبداية من عهد عاشور الناجي نفسه ، ومع تتابع الأجيال من الأبناء والأحفاد ظل هناك سلوك أو تقليد متبع ، بل يكاد أن يكون - من شدة الالتزام به - مقدس من قبل أبناء آل الناجي ، وهو " الذهاب إلى ساحة التكية . والانتشاء لسماع الأناشيد المباركة في جوف

(١) الاتقاد الرومي ونص الابهام - السابق - ص ٨٢

الليل " على الرغم من أنهم لا يفهمون لغة هذه الأناشيد . ففي كل المواقف العصبية يكون المخرج هو الذهاب إلى ساحة التكية . فلطالما ذهب عاشور الناجي نفسه ، عن ما تضيق به أمور الحياة وتعتقد الأمور بالدرجة التي لا يستطيع أن يواجه الواقع فإنه " يزعج في الساحة أمام التكية مودعا الغروب ، مستقبلا المساء ينتظر انسياب الأناشيد " (١) . وعند اتخاذ القرار " خرج من القبو إلى الساحة . انفراد بأناشيد التكية والجدار الضيق والسماء المرصعة بالنجوم . جلس القرفصاء وأخفي وجهه بين ركبتيه " (٢) . أما في حالة الخوف من المجهول أو الموت دفعه القلق إلى الساحة في جوف الليل . في ظلمة داجية تهاوت الأناشيد من التكية في صرحها الأبدي " (٣)

وجاء من بعده ابنه شمس الدين وسلك مسلك والده ، فعندما أراد أن يتخذ قرار زواجه من عجمية ابنة الدهشان " مضى بوالدها إلى الساحة أمام التكية في أول الليل والخناجر تشدو بألحانها والنجوم فوقها تومض في سلامة .

وقال شمس الدين للدهشان :

في هذا المكان الطيب كان عاشور يخلو إلى نفسه ويواصل أسمى أفكار الحياة (٤) .

بعدها اتفقا على الزواج من عجمية وقرأ الفاتحة .

وعندما غضب شمس الدين لإهانة زوجته لأمه " فلة " اشتد به الغضب " ومضى إلى ساحة

(١) المرجع - ص ٢٩

(٢) السابق - ص ٤٤

(٣) السابق - ص ٥٦

(٤) السابق - ص ١١٦

التكية منفردا بنفسه في الظلام . لم يسمع الأخان ولا رنا إلى نجم " (١) وعندما انضم سماحة الناجي إلى الفللي القصة ، حزن لذلك عمه خضر حزنا عميقا ، واعتبر ذلك الفعل خيبة ومهانة بالغة لآل الناجي لما عرف عن الفللي ورجاله من أمور بلطجة وعريضة ، ونهي سماحة عن أن يفعل ذلك ولكنه لم يستجيب ، بعدها " سهر خضر في الساحة أمام التكية . دفن قلقه ومخاوفه في الظلمة المباركة " (٢) رعا طلبا للهداية ، أو تأملا في رؤيا مباركة فيها الخلاص من المأزق مثلما حدث لجده عاشور .

ومر الزمان وقضى على سماحة أن يعيش هاربا خوفا من انتقام الفللي ورجاله ، حتى عاد إلى الحارة مرة أخرى ليرتكب جريمة أخرى تحتم عليه الهرب مرة ثانية ، وقبل أن يهرب " وقف في الساحة أمام التكية . ها هو يعتلي برائحة الحارة وأنفاسها . ولكن أين النشوة؟ كم حلم بهذه الوقفة كمنطلق لدفعة جديدة من الحياة " (٣) . ودار الزمان وكتب لسماحة الرجوع إلى الحارة مرة أخرى ، في آخر أيامه وفرح بشدة عندما علم بأمر الرؤيا المباركة لابنة وحيد ، والتي بفضلها رجعت الفتونة لآل الناجي من جديد . " وسهر في ساحة التكية . عرفها هذه المرة عن طريق الأذن والأنف واللمس . ودعا بقوة الخيال صورة التكية والصور العتيق . وراح يحلأ قلبه بالأنغام في ارتياح وغبطة . " (٤)

وحتى في مباركة الوليد الجديد ، فقد حمل قرّة الناجي وليده للتكية التماسا للبركة " حمل الطفل في لفافته ومضى به ليلا إلى ساحة التكية . استقبل فيض الأناسيد في أوله .

(١) السابق . ص ١٢٧

(٢) السابق . ص ٢٠٨

(٣) السابق . ص ٢٦١

(٤) السابق . ص ٣١٨

دعا الله أن يجعل من الصغير غصنا في دوحة البطولة والخير . وأن تتجسد فيه الأحلام
المقلمة لا الأهواء الجامحة الشريرة . " (١)

وعلم جلال حفيد الناجي ذات ليلة أن أباه يعرّيد في ساحة التكية . هزّع إليه ونهره
بشدة عما يفعل ذاكرة أن الحارة تغفر أي شيء إلا ارتكاب المعصية في ساحة التكية .
وعندما أنهى جلال الموقف " وجد من نفسه رغبة حارة للعودة إلى الساحة . لم يخل إلى نفسه
أمام التكية من قبل . وكان البرد قارسا فحبك العباءة حوله وطوق وجهه باللائحة . وغمرته
الأناشيد مثل أمواج دافئة " (٢) . وحتى في تحديه العنيد للوجود والموت " انفرد بنفسه في
ساحة التكية . لا التماسا للبركة ولكن تحديا للظلمة والبرد " (٣) .

ومع عاشور الناجي الحفيد: " ظل نداء خفي يدعو "عاشور" إلى ساحة التكية ليطرب
مع الأناشيد" (٤) . وعندما تم له أعظم نصر ، وهو نصره على نفسه وجعله الحرافيش قوة لا
تقهر ، وحقق العدل وأرسى الحق في الحارة " وعقب منتصف الليل ذهب إلى ساحة التكية
لينفرد بنفسه في ضوء النجوم ورحاب الأناشيد . عاد إلى دنيا النجوم والأناشيد والليل
والسور العتيق . قبض على أهداف الرؤية فعاصت قبضته في أمواج الظلام الجليل .
وانفض ناهضا غملا بالإلهام والقدرة فقال له قلبه لا تجزع فقد يفتح الباب ذات يوم تحية لمن
يخوضون الحياة ببراءة الأطفال وطموح الملائكة . " (٥)

(١) السابق . ص ٢٨٦

(٢) السابق . ص ٣٩٠

(٣) السابق . ص ٤٠١

(٤) السابق . ص ٥٢٧

(٥) السابق . ص ٥٦٣

وهكذا كانت ساحة التكية أشبه بقلمس الأقداس، والنهاب إليها بصورة منتظمة اتخذت شكلا من أشكال الطقوس أو الشعائر، ففي السراء والضراء يلجأ إليها كل أفراد آل الناجي النعاسا للبركة، وتطهيرا للنفس من عذابها وصراعا عند لحظة الاحتدام العاطفي - باختلاف طبيعة هذا الاحتدام- وانسياب الأناشيد وإطراهم لها، ما هو إلا استكمالا لأبعاد ذات الطقسية، كأحد المراسم المكتملة للشكل.

د. مستويات الزمن المطلق والكوني

يشكل عنصر الزمن ركيزة أساسية في البنية الروائية ولن القص بصفة عامة. وهناك ارتباط وثيق بين الشكل الفني للرواية، ومستويات الزمن (ماضي - حاضر - مستقبل) وتداخل وتلاحم هذه المستويات يشكل في مجمله طبيعة الرواية والإطار العام لها. ونظرا لأن " الزمن ليس له وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان أو مظاهر الطبيعة، فالزمن يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزئية، فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية. ومن هنا تأتي أهميته عنصرا بنائيا، حيث أنه يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها. فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى. والزمن هو القصة وهي تتشكل، وهو الإيقاع." (١)

(١) سيزا قاسم . بناء الرواية : دراسة مقارنة لثلاثه نجيب محفوظ . طبعة المصرية العامة للكتاب . القاهرة - ١٩٨٤ . ص ٢٧

وفي " ملحمة الحرافيش " يلعب عنصر الزمن دورا رئيسيا بمستوياته المتعددة ، وأغاطه المختلفة، وذلك نظرا لطول الرواية وامتدادها الزمني عبر عشرة أجيال متعاقبة ، أى أن الزمن الواقع للرواية يشكل ما يقرب من أربعمائة عام وهو مساحة زمنية ممتدة ، لم يتناولها نجيب محفوظ في أى من أعماله الروائية وخاصة رواية الأجيال ذات الرؤية الواقعية^(١). ولكن في " الحرافيش " الأمر مختلف ، ففي حديث للكاتب في هذا الشأن ذكر أن رواية الأجيال بشكلها التقليدي لم تعد تناسب المرحلة التي نعيشها وأن تقدمه في السن لم يعد يسعفه في توفير جهد كبير مثل الذي احتاج إليه في كتابة الثلاثية ، ولكن في الحرافيش فقد استحدث مقدماتها من " دفقة خيال " ، وكانت وشائجها به من القوة بحيث تحسب المؤلف - على أغلب الظن - من أن يؤدي ذلك إلى مظنة حسابها تصويرا مباشرا له . فكان ها - من بين أسباب فنية أخرى - طريقة سردها الخاصة بها . (٢)

ويشكل الزمن مستويين في الرواية ، الزمن العام أو الخلفية الزمنية التي تقع فيها أحداث الرواية ، وقد جاء على عكس ما عهدنا في كتابات نجيب محفوظ . ففي أغلب رواياته عدا " أولاد حارتنا " يرتبط الزمان العام ارتباطا حيويا وصرخيا بالفترة الزمنية التي يعيشها المجتمع المصري ، والمعاصرة لأحداث الرواية ، من هذه الخلفية الزمنية يستقى نجيب محفوظ المناخ العام والحشيات الدرامية التي تشترك في صنع الحدث . ولكن في الحرافيش ، نجد أن الزمن العام مطلق دون معالم أو أحداث تاريخية واقعية ، فلا يوجد في النص ما يشير إلى دلالة زمنية واقعة ، فلا نعرف في أي عصر تجري أحداث الرواية ، فهي " تقع في فراغ زمني رهيب لا حكام ، ولا عهود ولا مراحل تاريخية خاصة ، فهل كانت مصر حينئذ عثمانية أم مملوكية أم

(١) الغلابي (١٩٥٦ - ١٩٥٧) حديث الصباح والمساء (١٩٨٧)

(٢) أنظر : نيل حداد . حديث الصباح والمساء . الأفلام . أغسطس - ١٩٨٨ . ص ٣١ .

خديوية ؟ وهذا الاستبعاد الزمني هو أحد مطالب الإطار الملحمي الروائي الذي أدى إلى إقامة عالم خاص مقطوع الرشاخ الظاهرية على الأقل بدنيا الناس وما أهلها من مكان حقيقيين لهم أسماء تاريخية محددة " (١) .

ولهذا بدا عالم الرواية منعزلا لا ينتمى إلى واقع زمني محدد أو مرحلة تاريخية تكسبه هوية خاصة ، وبهذا الاستبعاد الزمني اكتسب النص بعده الأسطوري وخرج من دائرة الواقعية والمعاصرة وأصبح قياس الزمن داخل هذا العالم-عالم الرواية - يحكمه منطق خاص يتناسب مع الزمن الخاص بالرواية نفسها . والذي يبدأ بلحظة العثور على اللقيط " عاشور " ثم تعاقب عشرة أجيال ، وحتى مجيء عاشور الحفيد ، جاعلا دورة حياة كل شخصية هي محور (ميلاد - موت) في تعاقب وتسلسل زمني منطقي ، ولهذا فإن زمن الرواية - بهذا المنطق - يشكل ما يقرب من أربعمئة عام . ونظرا لأنه عمل فني وليس تاريخيا فقد لجأ المؤلف إلى عدة معالجات فنية للتغلب على هذا الامتداد الزمني للعمل .

وقد حدث تحول في كل شخصيات الرواية بفعل عنصر زمن باستثناء شخصية عاشور الناجي ، حيث تعتمد المؤلف أن يحورها من قيود الزمن منذ البداية ، فخلق لها ميلادا ثانيا وهي لحظة عشور الشيخ عفرة على اللقيط - وهي نفس الوقت بداية الزمن الخاص بالرواية- وبدأت دورة حياة الشخصية ، ولكن المؤلف لم يشأ أن ينهيها ولم يضع لها مصيرا محددًا مثل بقية شخصيات العمل ، وترك النهاية مفتوحة والوجود الروحي للشخصية قائما عبر كل الأزمنة اللاحقة حتى نهاية الرواية .

(١) صلاح فضل . قرعة في ملحمة الخرافة . العربي . نوفمبر ١٩٧٩ . ص . ٤٧

وقد امتلأ النص الروائي بما أطلق عليه (*الضربات الزمنية*) سواء كانت ثغرة مميزة يشار إليها بعبارات في النص. مثل:

تتابعت الأيام ، وتمر الأيام ، الأيام تتلاحق ، تتابعت الفصول ، درات عجلة الأيام وتتابعت ، مرت الأيام ، مرت الأيام ثقيلة متشابهة ، مضى أسبوع إثر أسبوع ، مرت الأيام لا يخلشى مرورها . وتتابعت الفصول بلا جنز . وإما ثغرة ضمنية وهي التي يستخلصها القارئ من النص عبر تطور الحدث نفسه إلى الأمام مثل : -
" جاء الوليد في أعقاب الوليد حتى اكتمل لها سنة "

ثم بعبارة يوحي مضمونها بمرور سنوات عدة مثل :
" وتوثقت العلاقة بينها وبين عبد ربه ، في الأعماق هو رجلها وهي معبودته يعاملها بتقاليد الرجولة ولكنه يجدها صلبة بقدرها هي محبة ، غضوبة أحيانا بقدر ما هي مخلصه . وأنجبت له "جلال" لفرى رحيق الأمومة في أعطافها وتلقت سعادة جديدة " (١)

وقد لجأ المؤلف أيضا إلى التلخيص كوسيلة استعان بها في معالجته الزمنية ، وتمثل في "المرور على الأحداث الصغيرة وتقديم الشخصيات الثانوية ، والربط بين الفصول بشكل سريع وموجز". فبالرغم من أنها تعادل سنوات طويلة في الزمن الروائي ، إلا أن المؤلف ذكرها بضع صفحات أو حتى سطور ، الأمر الذي جعله يقدم عالم الرواية المتمثل في أربعمئة عام في ٥٦٣ صفحة .

وعلى الرغم من سرعة انسياب الزمن في التلخيص ، نجد أن هناك بعض المقاطع النصية التي تتسم بالصيغة الفلسفية التأملية ، يتوقف عندها سير الزمن تماما وتقع خارج الزمن

(١) بناء الرواية - حرممة مقارنة لعلالية نجيب محفوظ - السابق - ص ٦٤

الروائي " وهى تشبه إلى حد ما محطات اسرحة يستعيد فيها السرد أنفاسه " (١) ، بعد أن هُت سعيًا وراء ملاحقة تدفق الزمن الروائي. والجديد بالذكر أن المؤلف قدم هذه الوقفات بصيغة الفعل المضارع في حين في حالة الثغرة والتلخيص اعتمد على صيغة الفعل الماضي ومثال ذلك:

" في ظل العدالة الحنون تطوى آلام كثيرة في زوايا النسيان . تزدهر القلوب بالثقة وتغليء برحيق التوت . ويسعد بالألحان من لا يفقه لها معنى ، ولكن هل يتراى الضياء والسماء صافية ؟ " (٢)

وفي موضع آخر :

" لا دائم إلا الحركة . هي الألم والسرور . عندما تخضر من جديد الورقة ، عندما تبت الزهرة ، عندما تنضج الثمرة ، تمحى من الذاكرة سعة البرد وجلجلة الشتاء . " (٣)

ويشكل عام يوضع الزمن الروائي في الرواية إلى قواعد الزمن في الرواية الواقعية ، - حيث ينتمي الجزء الأغلب من النص الروائي في " ملحمة الحرافيش " . ولكن ما يهمنا في هذا الموضوع هو التعامل مع النقاط الكامنة ذو الدلالة الخاصة في الزمن الروائي ، والتي تعد أحد عناصر تفرده وجنوحه عن التيار الواقعي التقليدي . ولنتوقف هنا عند غط آخر للزمن وهو الزمن الكوني أو الزمن الفلكي ، وهو إيقاع الزمن في الطبيعة ويتميز بصفة خاصة وهي

(١) بهبه الشكل الروحي . السابق - ص ١٧٥٠

(٢) الحرافيش . ص ٨٩

(٣) السابق . ص ٥١

التكرار واللاتهائية^(١) . بمعنى أنه لا يحسب بالساعة أو باليوم الواحد المعلوم ، فلا يوجد إشارة إلى يوم السبت أو الأربعاء مثلا ، ولكن يقوم التاريخ بحساب الوحدة الزمنية الصغرى ، الصباح ، المساء ، الفجر ، الشروق ، الغروب أو الوحدات الزمنية الأكبر ، الصيف ، الخريف ، الشتاء ، الربيع أو بحساب الأيام المطلقة والسنوات العديدة دون تاريخ ونرى ذلك فيما يلي:

- في ظلمه الفجر العاشقة .
- غادر عاشور البيت والمغيب يهبط على القبور والحلاء .
- كان يتوزع في الساحة أمام التكية مودعا الغروب ، مستقبلا المساء .
- مع أول شعاع للشمس اقتحم البوطة .
- دفعه القلق إلى الساحة في جوف الليل .
- وفي ضحى اليوم التالي اجتمع رجال عاشور في القهوة .
- مضى نحو الساحة عند الأصيل .
- كان راجعا إلى البيت ظهرا .
- جاءت الأيام الأخيرة من عام الحداد في خريف أبيض يتنفس في عذوبة فائقة .
- ومضى الخريف يولي ويقبل الشتاء بقسوته القاهرة .

(١) أنظر: بناء الرواية . دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ - السابق - ص ٥٠

وقد أضاف هذا التقويم الكوني البدائي بعداً أسطورياً جديداً للرواية حيث يوحى بالمناسخ الأسطوري والحياة الفطرية التي لا تعرف الطرق المستحدثة في قياس الوقت ، وقد زاد على ذلك امتلاء النص بإشارات للزمن في التقويم القبطي والذي بدوره أشرى تلك الدلالة الأسطورية وعزز فكرة أن هذا العالم منعزل ومقطوع الوشائج الزمنية بعالم الواقع.

ويمثل ذلك في قوله :

- وكان عبد ربه الفران يسكر في البوطة ورياح أمشير تزجر .
- وعندما وفدت الفلاحات يشرن بالفيضان ويعن البلح .
- وفي ذلك الوقت تنكر الجو في برمودة ، فتلبدت السماء بالفيوم على غير ميعاد .
- وتزجر زوابع أمشير ثم تعقبها رياح الخماسين .
- وفتحت النوافذ وانجابت الستائر لتوسع لنسيم بنس .

وهناك أيضاً إيماءة متعمدة من المؤلف إلى أن هذا العالم " عالم الرواية " زمنه إسلامي دون تحديد للعصر ، حيث اتخذ المؤلف من مواعيت الصلاة إشارة أو دلالة على تحديد الزمن داخل النص .

- فأتني صلاة الفجر في الحسين .
- عقب صلاة الجمعة سار سعيد الفقي ...
- عقب العصر تعمد أن يشير إلى سيرتها ...

وقد ارتبط تحقيق الفعل المصري في الرواية ، بإشارات ترابطية مع هذا الزمن الكوني . ولناخذ مثالا على ذلك ، وهو لحظة " الفجر " ، ففي توقيت (الفجر) بدأ الزمن الروائي

للحمة الحرافيش ، وعثر الشيخ عفرة على عاشور في ظلمة الفجر العاشقة " وهي بمثابة لحظة الميلاد المجازي له في ذلك العالم الفريد . وعندما هاجر عاشور وأسرته إلى الصحراء هربا من الموت والهلاك انحقق " هاجر عاشور في الفجر " ونجا هو ومن معه ليبدأ عهدا جديدا في الحارة . وعندما رحل عن عالم المادة لتبقى روحه مخلدة باقية عبر الأزمان كان الرحيل في " الفجر " ، حيث انتهت زوجته " فلة " ولم تجده في فراشه ، فمظلما جاء إلى هذا العالم في الفجر ، رحل عنه أيضا في الفجر .

وارتبط توقيت " الفجر " بشكل عام بالهجرة والرحيل في عالم الرواية ، ففي الفجر رحلت عجمية زوجة شمس الدين الناجي ، هجر سمحة الناجي زوجته وأبناءه الثلاثة وتغير برحيله مسار حياتهم ، ثم يعود إليهم وتوافيه المنية ويرحل عن الدنيا في الفجر أيضا . وفي " الفجر " كانت انطلاق الحرافيش من ثباتهم الطويل ضد الظلم ، فلحظة " الفجر " لها دلالتها الخاصة فهي الحاضر الذي يصل الماضي بالمستقبل ، وهي نهاية زمن مضى وبداية زمن آت . ومن هذا المنظور الكوني والدلالة التي تحملها تلك اللحظة ، تولد الارتباط بينها وبين طبيعة الأحداث السابقة .

واستخدام الزمن الكوني كتقويم للزمن الروائي في " الحرافيش " ، أضفى على الحدث والشخصيات صفة التعاقب والتكرار واللاتهائية ، وهذا يعنى أن " التسلسل التاريخي للأحداث على امتداد أربعة قرون كاملة ، يقابله زمن آخر تملك فيه الأحداث قدرة فعلية أو مفترضة على تكرار ذاتها " (١) من ميلاد وموت وتعاقب أيام ، وفصول وسنوات وتعاقب أجيال وأجيال وتوالي دورات الحياة ، فكل شيء يعيد نفسه ويبدأ الزمن الروائي بقنوم عاشور وتنتهي الدورة أو الزمن الروائي بعاشور جديد وكان الزمن

(١) استمدارة الزمن عند جاكوا ماركيز - المشرق - ص ٩٤

هنا دائري بمعنى " أنه ينقضي بالنسبة لعمر الإنسان الفرد ولا ينقض لأن كل شيء يتكرر" (١)

إنه زمن مطلق " زمن أسطوري تنفى فيه الروح أبدا، ولا تنتهي فيه دورات الحياة بكل أشكالها . وكل شيء يدور في منظومة زمنية محكمة تحتفظ بهدونها وملامحها الثابتة دون تغير ، تقوم على التكرار والتعاقب والدقة المتناهية" (٢) - تسلسل التاريخ - تنابع الأحداث - تعاقب الأجيال - تكرار الشخصيات وتبادلها الوجوه والملامح على مدى ما يقرب من أربعمئة عام كاملة . ولم يفلت من عجلة الزمن إلا " عاشور الناجي " وأناشيد التكية المباركة الخالدة ، التي لا تتوقف ولا تبلى أبدا . إن " ملحمة الحرافيش " تحمل تاريخ الكون، ومن ثم يصعب أن نعثر فيها على زمان بعينه. فهو زمان محفوظ سرمدي المطلق (٣) .

هـ - الفضاء الكوني

إن المكان هو أحد عناصر البنية الروائية في أي عمل فني ، ونعني باصطلاح المكان هو الحيز أو الإطار المادي اغسوس، والذي تجرى فيه لا عليه أحداث العمل الروائي . والتعرف على أبعاد المكان وملامحه تأتي عبر الإدراك الحسي - عكس الزمان الذي يرتبط أساسا

(١) استدارة الزمن عند جلوتيا ماركيز - السابق - ص ٩٤

(٢) دراسات في الرواية . النص المرصود - السابق - ١٩٩٠ ص ١٤٧

(٣) مصطفى عبد العلى . نجيب محفوظ . الثورة والصوف . طبعته المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٤ . ص ٩٦

بالإدراك النفسي - وتقوم دراسة المكان في العمل الروائي على تشكيل عالم من المحسوسات قد تطابق الواقع أو تخالفه . حيث تشكل مقوماته وملاحه في العمل الروائي من خلال وصف الراوي أو الروائي ، فهو دائما المكان المتخيل ونسبة انتمائه ومطابقته للواقع تختلف من عمل إلى آخر ، ولكنها أبدا لا تتطابق مع الواقع بعينه، وإلا لما أصبح العمل الروائي فنا.

ومن هذا المنطلق فإن " المكان كأحد عناصر البناء الفني يتجدد عبر الممارسة الواعية للفنان . فهو ليس بناءا خارجيا مرتباً ولا حيزاً محدد المساحة ولا تركيباً على غرف وأسيجة ونوافذ ، بل هو كيان من الفعل غير المحتوى على تاريخ ما ، والمضمخة بأبعاده بتواريخ الضوء والظلمة . ويحتاج مثل هذا المكان إلى حيز مادي يتضح عبره وينمو فيه . فالمكان في الفن اختيار والاختيار لغة ومعنى وفكرة وقصد " (١)

وإذا ما عانينا المكان عند نجيب محفوظ فإن البنية تشكل أثراً فعالاً في حياته الفنية بحيث ، أصبح عليها من التشخيص والدلالات ما يجعلها تسهم إسهامات بارزة في دفع عجلة الأحداث وفي التعبير عن الواقع الخفي (٢) . وهو الأمر الذي عهدناه في رواياته السابقة ، حيث صور لنا الحارة المصرية بكل معالمها المكانية والبشرية ، بواقعية ودقة بارعة " فهو ينقل لنا الحياة في الحارة ، والزقاق بأسلوب من عاش المكان ، وعمرس عليه . إنه لا يكتب عن الحارة من الخارج بل كان يقطنها ، ويعيا تقاليدها ، وقيمه معتمداً على حسه وعقله معا في تصويرها " (٣)

(١) ياسين النصور . أشكاله المكان في النص الأدبي . بغداد . ١٩٨٦ . ص ٨

(٢) محمد عبد الحكيم عبد الحلي . المكان أداة ودلالة في روايات نجيب محفوظ . القاهرة ١٩٨٩/٢/١٥ . ص ١٢

(٣) المكان أداة ودلالة في روايات نجيب محفوظ - السليق - ص ١٣

وعلى المستوى الواقعي في " ملحمة الخرافيش " جاء تصوير الحارة في حركتها الديناميكية شديدة الواقعية ، مجسدا الصراع بين تلك البنية المكانية المتميزة ، والأغواط البشرية التي تحيا داخل إطارها المكاني والاجتماعي ، آخذًا في الاعتبار طبيعة العلاقات والتقاليد التي تحكم وتتحكم في تلك الأغواط البشرية داخل الحارة ، وطبيعة العلاقة التبادلية بين مجتمع الحارة بكل أبعاده ، واجتمع الأكبر (مصر المحروسة) .

وقد امتلأت روايات نجيب محفوظ بعالم القاهرة ، وخاصة أحيائها القديمة على مر العصور ، فارتباطه بالقاهرة القديمة صميم حتى أن النقاد أسماها قاهرة محفوظ لشدة تأثيره بأحيائها الشعبية ، وبشكل خاص حي الحسين - الذي نشأ وتربى فيه نجيب محفوظ - وانعكست صورة ذلك الحي الديني الشعبي العريق في أغلب أعماله الروائية " فالمكان عند نجيب محفوظ أداة فنية تسهم في تطوير الأحداث وفي بعث الحركة الدرامية بما يكشفه من صراعات نفسية ومادية ، وهو في الوقت نفسه دلالة يرمز به المؤلف إلى معان خفية تتصل بواقع الحدث وبواقع الشخصية " (١)

وفي " ملحمة الخرافيش " نتعرف على مفردات المكان عبر حركة الشخصيات وتفاعل الحدث الدرامي ، من هذا المنظور تتخلق صورة المكان خطوة بخطوة ، وليس عبر مقطع وصفي للراوي ، فمسرح الأحداث في هذا العمل هو الحارة المصرية ، أما مفرداتها المكانية فهي (القهوة - القبو - ساحة التكية - السور - السبيل - الحوض الدواب - الخمارة - الكتاب) ، أبعادها الجغرافية مذكورة ولكن بشكل غير محدد حيث تقع بالقرب من الصحراء ، لا يفصلها عنها إلا عمر طويل تقع القرافة عند نهايته ، وهي قريبة من سيدنا الحسين - رضوان الله عليه - ولكنها بدون اسم وبدون ملح خاص يميزها " فعلى الرغم من أن عالم

(١) المكان أداة ودلالة في روايات نجيب محفوظ - السابق - ص ١٧

(الحرايش) هو عالم واقعي ، محدد ، مليء بالتكاييا والحارات والساحات والصور العتيق والقهوة والبوطة . وما إلى ذلك من مسميات في عالم محفوظ ، فإن المكان لم يتحدد ، قط ، بواقع جغرافي نستطيع منه أن نشير إلى تضاريس أو أقطار أو مفردات تدل على فضاء المكان أو تقصده في حد ذاته " (١)

وانطلاقاً من محاولة الإيهام بالواقع وبأن " الأعمال الأدبية لا تنجح إلا إذا بنيت على أمكنة محلية معروفة ومعاشة ، ولها حدودها المرفية والجغرافية " (٢) جاء ذكر للعديد من الأماكن الواقعية في مصر المخروسة ، مثال ذلك : -

- ووجدت سكنية نفسها بلا مورد أو قدرة على العمل فرحلت إلى قريتها بالقليوبية .
- لم يفادر موقع الكهف إلا ليحضر ماء من حنفية الدراسة .
- وعند مشارف الغورية رأى عيوشة الدلالة .
- ووجد بادئ الأمر وحشه في بولاق .
- ومن عادته صباحاً أن يمضى بالدوكار إلى الحسين فيقرأ الفاتحة ثم يميل إلى السكة الجديدة فالصاغة فالنحاسين .

ولكنه واقع جامد خال من الديناميكية ، وكأن غموض من الديكور المصطنع وضع كخلفية لشرح الأحداث ، أراد به المؤلف أولاً أن يثبت انتمائه - بقدر - إلى عالم الواقع ، وثانياً استخدام هذه المعالم بمثابة " ثوابت " في أرض الواقع تنطلق بعدها إلى المنظور الجديد في تفسير المكان ، وهو ما تهدف إليه الواقعية السحرية ، حيث أنها تعتمد على " ثوابت " الواقع ، وتلتقط الكامن فيها وتنطلق منها إلى أفق أكثر سعة ورحابة .

(١) الغيرة والمصروف - السابق - ص . ٩٧

(٢) ياسين نصر - أحد إسقاطات في البنية للكلمة للنص - الأعلام - المجلد ١١ ، ١٢ - ١٩٨٩ . ص . ١٨٧

" فالخارة " في عالم الحرافيش ما هي إلا مدلول لفظي ، لا يستند على مخزون اجتماعي ، حيث أن ذلك الحيز المعزول حضاريا عن عالم الواقع ، فانتماته إلى أرض مصر المحروسة انتماء شكلي ، حيث لا يوجد أي نوع من الصاملات التبادلية بشكلها الطبيعي، أو أية وسائل اتصال بينها وبين المجتمع خارج الخارة. فالخارة في هذا العالم الفريد هي عبارة عن حيز مكاني مغلق ومنعزل تتكرر فيه دورات الحياة، وينفرد بعلامات وثوابت مكانية مجازية لا تبلى -لا تفن ولا تبسح التطور الحضاري والمعماري بفعل عنصر الزمن ، اللهم من بعض الإشارات العابرة مثل" وجدد عاشور الزاوية والسبيل والحوض والكتاب ، وأنشأ كتابا جديدا ليتسع للأنباء الحرافيش " (١) . إنه عالم لا ينتمى إلى محلية محددة بشكل حميم ، وعليه فإن " الخارة " ما هي إلا نموذج للكون والعالم الأكبر (٢) .

وتلك الثوابت تنتمي إلى مدلول واقعي - خيالي - أسطوري في نفس الوقت حيث أننا في هذا النص إزاء مستويين للمكان ، المستوى الحسي ، والمستوى النازع للأسطورية والخيال ، فالأول المكان فيه وظيفي محدد ، أما الثاني فهو بنيوي يعتمد على درجه الوعي الذاتي للشخصية وعلى الصراع الداخلي لمستويي - الوعي واللاوعي - الكامن فيها ، والذي يتحكم بشكل مباشر في طريقه إدراكها للمكان . وهو ما يفسر ظاهرة تحول المكان

(١) الحرافيش . ص ٥٩٩

(٢) والخارة بهذا الشكل نطلق تذكرنا بقية "ماكوندو " البلدة الإسعوية التي تدور فيها أحداث رواية "مركز" مائة عام من العزلة " والتي نشأ فيها حارسا مراكز على ساحل كولومبيا ، ولكنها في الرواية تمثل علة مستقلا منعزلا يخلط فيه الواقع بالخيال والأسطورة والخرافة في سبوح واحد ، عالما جديدا لا وجود له في أي مكان من العالم الواقعي . ولكل متحد فيه - في مصر الوقت - كعالم أمريكا اللاتينية وإسناد أمريكا اللاتينية . وليس في الرواية ما يشير إلى موقع "ماكوندو " الجغرافي ، لأن موقعه لا يهم من الرواية الفنية ، ذلك أن المهم هو خلق عالم مستقل يعبر عن سببة الواقع . فما يعبره أهل ماكوندو طبيعيا فهو طبيعي ، وما يحزنونه ممكنا فهو ممكن ، وما يحزنونه حارقا فهو حارق . و "ماكوندو " بهذا الصوبر تذكرنا "بالخارة " في حرافيش نجيب محفوظ ، والتي تسعى كل ملائكتها من البنية الشعبية المصرية ولكنها في نفس الوقت تمثل عالما مستقلا منعزلا لا وجود له في الواقع .

الحسي ذي الصور المحدود في العقل والأداة ، إلى مكان جمالي فني ، يتسع خربة الفكر والإحالات منفتح إلى ما لانهاية من التأويلات والمخيلات .

والثال على ذلك " الممر " الذي يصل الحارة بالقرافة ثم الصحراء ، وصفه المؤلف بأنه " الممر العابر بين الموت والحياة " ، فهو معبر بين القيمتين اللتين تحكمان دورة الحياة ، وقد بدأ بالموت واعتبره الأصل ، وهو اليقين. أما الحياة فهي احتمال قائم ، وهي إرادة التخلق من يقين الموت والوعي به" (١) ، ولذا لزم الصراع والتحدي من أجل البقاء عليها .

" والتكية " وهي إحدى المعالم المكانية الهامة في الحارة ، فقد صورها المؤلف بمنظور أسطوري يشوبه الرهبة والغموض وتبعد عن قياسات الواقع المحسوس ، فهامتها مقوسة ، بوابتها تضخمت وتملقت حتى غابت هامتها في السحب ، تتمخض عن حركة بطيئة دون أن تبرح مكانها ، تتموج وقد تنقض في أي لحظة (٢) ، أما حديثها فأشجارها رشيقة حانية ، ووجهها معشوشب ، وعصافيرها معششة شادية ، فيها الدراويش يعاءاتهم الفضفاضة وقامتهم الطويلة وخطواتهم الخفية (٣) . والتكية بهذا الوصف الأسطوري بدت وكأنها قطعة من الرياض في عالم أسطوري مخلق ، والكل يتطلع إليها في جلال وهبة ، فهي - بالنسبة لهم - الملاذ يلتصمون منها البركة ، وبالجُلوس في ساحتها يتطهرون من لحظات ضعفهم البشري.

(١) هي الخيلوي . قراءات في نجيب محفوظ . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٩٢ . ص ٩٥

(٢) الخليلي . ص ٥٦

(٣) السابق . ص ٢٠

إن عجزهم عن مواجهة الواقع ، ناشدين هذا العالم الروحاني الغامض - عالم التكية - والذي يتقلهم إلى مرحلة أخرى من مراحل الوعي الذاتي ، يلقون فيها السعادة الروحية التي يفتقدونها في عالم الواقع . " فنحن أمام (التكية) نقف أمام (كود) يحمل معنى معيناً للكون كله ، حيث هذه الأناشيد التي تخرج منها أثناء الليل وأطراف النهار ، وهذا المعنى الغامض يتسلل إلى كل المرئيات فيضفي على هذا العالم جواً أسطورياً علقاً . " (١)

أما " الحمامة " كأحد مفردات البيئة المكانية للحارة ، فهي رمز للسقوط وفروب من عالم الواقع إلى عالم التوهان (اللاوعي) وهي درب من هروب الإنسان من واقعه إلى عالم الخيال والسعادة الوهمية ، وهي أيضاً بمثابة صرخة تمرد للحرافيش ضد هذا العالم الظالم بكل مشكلاته ، الموت ، الفقر ، فقد الإنسان لذاته وإنسانيته . ولهذا تخرج شخصيات الملحمة من واقعها لتبحث عن وجودها المفقود داخل الحمامة . إن الحمامة - من وجهة نظرهم - هي " محور أخذ وعطاء إذ تأخذ الوجود الإنساني وتعطى نشوة الروح ، وحقيقة الحياة " (٢)

" والصحراء " أو الخلاء بمعنى آخر والتي تشكل أحد الحدود الطبيعية للحارة ، وللوصول إليها لا بد من المرور على المقابر (الموت) فالصحراء رمز للطهارة والنقاء ، وهي الأرض البكر التي لم تلدنسها بعد آثام البشر وخطاياهم . وهي أيضاً الملاذ الذي هرب إليه (عاشور) - بناءً على رؤيته المباركة - ونجا من الهلاك هو ومن معه ، وفي الصحراء " لاحظت له حارته غارقة في الوحل " (٣) وبدأ يتطهر من آثامه ويطلب على ضفئه البشرى الكامنة ،

(١) مصطفى عبد الحسي - ملحمة الحرافيش لشخصية والرمز - القفزة ١٩٨٩/٢/١٥ ص ٣٦

(٢) المكان لعل ودلالة في روايات نجيب محفوظ - السابق - ص ١٦

(٣) الحرافيش - ص ٦٤

وتوحد مع الكون في تحد وخشوع في نفس الوقت ، " وبات صديقا للنجوم وللنجم . وقال إنه من ربه قريب . لا يحجزه عنه شيء . إنه على وشك أن يسمع أصواتنا ، ويرى أشباحنا ، إنه يعمقض عن ميلاد جديد " (١)

" والزاوية " - والسبيل " هما رمزان يدعمان النيمة الإسلامية التي حرص نجيب محفوظ على إضفاؤها على النص ، لبثت حسن نواياه ، ولؤكد أن عالم الحرافيش تكمن فيه النزعة الإسلامية بدءا من الفكرة وحتى الملامح المميزة والمحموسة فيه .

وقد أسهم سلوك الشخصيات واتخاذ صفة التكرار بفعل عنصر الزمن وعبر الأجيال المتعاقبة ، في التقاط الدلالة الكامنة في كل مفردة من مفردات البيئة المكانية للمحارة ، وإكسابها بعدا مجازيا أو رمزيا ينزع إلى الطابع الأسطوري أو الواقعي ذى الطابع السحري . لقد راعى المؤلف في تشكيله للفضاء المكاني الذي تجرى فيه الأحداث أن يكون هناك "انسجام وتوافق مع طبائع وسلوك الشخصيات ، بحيث يكون تواجدها في المكان مرتبطا بحالة شعورية تعيشها الشخصية ، تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها" (٢) . فلم يعد المكان في الرواية له استقلاله وتغيره بأوصاف تستند على تاريخ أو واقع ملموس ، بل أصبح المكان "جزءا من التجربة الذاتية ، متأثرا باغثال النفسي للشخصية ومتورطا في صنع الحدث ، ثم متخذًا صفته الرمزية أو المطلقة ، حتى إذا ما انتهت التجربة لم يعد له المنظور المستقل المحدد " (٣) .

(١) السابق . ص . ٦٤

(٢) بنية الشكل الروائي - السابق - ص . ٣٠

(٣) نص ملحق - السابق - ص . ٩٦

و البعد الشعري الاسطوري للغة

لقد ولع نجيب محفوظ باعتماده بشكل مكثف على اللغة في وصفه للأماكن والأشخاص وفي محاولته الارتقاء إلى قمة التعبير البياني ، مما يؤكد وعيه بالقيمة الجمالية للأسلوب الأدبي في أعمال يفرض أنها واقعية بالمعنى الخرفي . وليس تجاوزا لو قلنا أن صنعة القص تقع في قلب اللغة ، وأن اللغة في القص هي " مزيج متعادل من التعبير بالمرارة هو الدعابة ، والجد والهزل ، والخيال والواقع (١) " . وفي " ملحمة الحرافيش " نتعامل في اللغة بصفتها التركيبية والصورية به ، ولكن الاهتمام الأكبر بالوظيفة التعبيرية والتي جاءت في النص الروائي كانعكاس لمستوى الوعي الذاتي للشخصية ، ولهذا تعددت مستوياتها تبعا للدرجة هذا الوعي واختلافها ، والمرتبطة بطبيعة الحدث .

وينتمي الجزء الأكبر من النص إلى لغة السرد والحوار التقليدية والتي تتسم بالتسطح ، والتقريرية والمباشرة . مثال ذلك :

" وجدت نفسها في بدروم مكون من حجرة ودعليز يستعمل مطبخا وحماما . وتذكرت الفردوس المفقود ، ولكن غريزتها همست بأنه كان فندقا للعبور لا للإقامة ، وأنها كانت به خيفة ، أما هذا البدروم فهو بيتها ومصرها ، فيه ملكت رجلا ، وحققت حلما واطمأن القلب (٢) " أما الحوار فهو نامي تصاعدي ويشترك بشكل فعال في اكتمال الحدث . مثال :

وسألته ببراءة :

— لماذا ترك الله الموت يفتك بالناس ؟

(١) نجاه إبراهيم . مسرعات اللغة في النص الروائي . إبداع . مايو . ١٩٨٤ . ص ١١

(٢) الحرافيش . ص ٣٢٧

فأجاب بعنف : -

- من يدري ، لعلهم في حاجة إلى تأديب ؟

فقال مداعبة : -

- لا تغضب مثل الله ..

- متى تهذبين ألفاظك ؟

- عظيم ، ولم خلقنا بهذا القدر من سوء ؟

لفضرب الرمل براحة وتساءل :

- من أنا حتى أجيبك نيابة عنه عز وجل ؟

ثم برجاء :

- علينا أن نؤمن به فقط ، علينا أن نضع قوتنا في خدمته .. (١)

وعندما ترتقى درجة الوعي الفردي يحتدم الصراع الداخلي وينعكس هذا في وسيلة التعبير ، وهي اللغة فتأتي مشحونة ، موصية ذي دلالة غير خاضعة للمستوى الفكري أو الثقافي للشخصية التي تعبر عنها ، والدليل على ذلك تذكر عاشور الناجي - ذلك الإنسان الأسمى ذو الفطرة - خطيئة أبيه . فقد جاء التعبير عن تلك المشاعر بمستوى لا يتناسب مع المستوى الثقافي للشخصية .

" منذ نبف وأربعين عاما تسلت به أقدام الخطيئة لتوارى خطيتها في ظلمه المر . كيف وقعت تلك الخطيئة القديمة ؟ أين ، في أي ظروف ؟ ألم يكن لها ضحية سواه ؟ .. تخيل إن استطعت وجه أمك الحالم ووجه أبيك المختن ، استعد إن استطعت كلمات التفرير المعسولة ،

استحضر اللحظة الحاسمة التي تقرر بها مصائر . كان يقف إلى جانبها ملاك وشيطان ولكن الرغبة تهزم الملائكة . " (١)

إن تكرار الصيغة التساؤلية وماتوحيه ، ثم استخدام فعل الأمر بشكل متلاحق أدى إلى تجسيد الصورة وتصعيد الصراع الداخلي إلى حد الاحتدام . فاللغة هنا تتحسس عمق الواقع ومواطن الضعف في الشخصية ، لتفجر لنا بهذا الاحترام دلالة كامنة أو تفسر سلوكا للشخصية أو تبلور حدثا . فعندما تحدى جلال عبد ربه الموت وناشد الخلود بموافاة الجن جاءت تلك العبارات :

" إنه مرهق ضجر لكنه لن يلين للخور . لن يخسر المعركة . لن يتراجع لن يخشى الخلود . لن يعرف الموت . لن يتلى بالتجاعيد ولا بالشيب ولا بالوهم . لن تخونه الروح ، لن يحمله نعش ، لن يضمه قبر . لن يتحلل هذا الجسد الصلب ، لن يتحول إلى تراب . لن يدوق حرارة الوداع " (٢)

في هذا التكرار الملح لاستخدام أداة النفي لتعبير قوى يعكس ضراوة وإصرار جلال عبد ربه على تحدى الموت حتى يتصور القارئ أنه تغلب عليه وقهره ، ولكن ما لبث أن مات جلال ضريمة ولقي مصيره المحتوم الذي لا مفر منه . وفي هذين المثالين نجد أن اللغة تعمل من خلال صيغتين في وقت واحد الأولى هي ، الصيغة التركيبية وقد أشرنا إليها ، أما الثانية فهي الصيغة الفكرية التي تفجر عنصر المفارقة وتعمل على تجميع أشات المعنى في النص ،

(١) هاسيل . ص ٤٤

(٢) هاسيل . ص ٢٢٧ ، ٢٢٨

وتكشف بشكل أو بآخر عن المفزى في طياته بعيدا عن الصيغة التقريرية والمباشرة لتكسبه مطلقا خاصا .

ومع مستوى آخر من مستويات الوعي الذاتي للشخصية ، تتحول اللغة من التقريرية أو الموحية إلى الشاعرية الإشارية في أعلى مستوياتها ، والتي " تضي على النص روحا متعالية تنقله من مجرد التصوير الواقعي السطحي لظاهرة يومية إلى التعبير بشكل إنساني فيه قوة الإيماء وسحر الكلمات وعاطفية التلقي " (١) - ويتحول القص من مجرد السرد المنطقي الذي ترتبط فيه الأسباب بالمسببات إلى قص يعتمد على اللغة المكثفة التي تشع دلالتها من خلال اشراقات داخلية كاملة تهدف إلى تحقيق رحلة كشفية إلى عالم الذات واختراق مستويات وعيها .

" البوابة تنادى . تهمس في قلبه أن أطرق ، أستأذن ، أدخل ، فز بالنعيم والهدوء والطرب ، تحول إلى غرة توت ، امتلأ بالرحيق العذب انفتح الحيرير ، وسوف تقطفك أيد طاهرة في فرح وحبور " (٢)

مثال آخر :

" لا دائم إلا الحركة . هي الألم والسرور . عندما تخضر من جديد الورقة ، عندما تنبت الزهرة ، عندما تنضج الثمرة ، تحي من الذاكرة سعة البرد وجلجلة الشتاء " (٣)

(١) حاضرة اللغة في روايات هزاد قندیل - السابق - ص . ٤٦

(٢) المرحليش . ص . ٢٠

(٣) السابق . ص . ٢٥١

إن اللغة تحوى في طياتها نيرة فلسفية عزيزة ، تقرب في بعض المواضع من الشعر المنشور ، وهي بهذا تحول المحسوس المحدود إلى المطلق اللازمي ، وتحوى في أحشائها روح الأسطورة بمنظورها الميتافيزيقى . فهي بقدر ما غامضة وموحية تحث القارئ على فك رموز الشفرة اللغوية ، واختراق حاجز الغموض الذي تحويه في طياتها للإمساك بدلالاتها الكامنة .

وقد تميزت بعض مطالع الفصول بتلك العبارات التي تقرب من الشعر المنشور وتخلق عبر لغتها في أجواء لا تلامس أرض الواقع . " فينتلق نجيب محفوظ من الواقع ويمسك به بشدة ثم يخلق إلى أقصى درجات الخيال . عندئذ يزداد هذا المستوى اللغوي تكتيفا وشاعرية ويصل إلى أعلى درجات اللغة الرمزية المفارقة ، وتكون مهمة القارئ عسيرة إذ أنه يدافع سحر اللغة ويدافع فنزلها على أسره ، لا يستطيع منها فكاكا إذا تمكن من فك شفرتها ورددها مرة أخرى إلى الواقع " (١)

" تسقط الأمطار فوق الأرض وتتلاشى في الفضاء . وتومض الشهب ثانية ثم تنهوى . والأشجار تستقر في منابتها ولا تطير في الجو . و الطيور تدوم كيف شاءت ثم تأوي إلى أعشاشها بين الفصون . غثة قوة تغري الجميع بالرقص في منظومة واحدة " (٢)

مثال آخر .

" السحب تهبط تنهوى في المكان مثل الضباب . تومض في شياها نجوم . الأرواح ترقص مثل الأطياف .. السقاء يوزع قربة مليئة بالدموع . عاشور الناجي يتفقد الحارة

(١) صحيفات اللغة في الشعر الروائي - السابق - ص ١١

(٢) مطر الخيش . ص ٢٧٧

الحالية . يقطع الحزن قلبه على الشهداء . يعنف الشوطة ويأخذ بتلابيبها . ثم يرقص رقصة النصر . يتلاقى مع سيدنا الخضر في الساحة . إنني قادم لأقودك إلى السدرة . يسيران مشتكي اللراعين فوق شعاع كوكب مضيء . " (١)

وهذه العبارات المخلقة والتي يبدأ بها المؤلف فصوله ، يرجع مباشرة إلى الأسلوب التقريري التقليدي . ثم نجد في بعض المواضع يلجأ إلى الأسلوب التساؤلي معتمداً على الإيقاع الداخلي للكلمات ، واستخدام الوظيفة التركيبية للغة في تفجير المعنى . مثال ذلك قوله :

" ماذا يحدث بخارتنا ؟

ليس اليوم كالأمس ، ولا كان الأمس كأول أمس ، أمر خطير طراً ، من السماء هبط ، أم من جحيم الأرض انفجر ؟
وهل تجرى هذه الشئون بمحض الصدف ؟
ومع ذلك فالشمس مازالت تشرق .
والليل يتبع النهار
والناس يلهبون ويجهنون .
والخناجر تشدو بالأناشيد الغامضة " (٢) .

" إن أسلوب التساؤل وتقديم الفاعل والجار والمفعول على المسند وتقطيع العبارات وتكرار نفس السؤال مع تنويع يسير في الحرف ، كل هذا يشدنا إلى منطق العبارة الشعرية بالتصافر مع الإيقاع الداخلي للكلمات وهندسة الجمل التي لا تلبث أن تبوح بروحها الشعري " (٣)

(١) السابق . ص . ٢٢٢

(٢) السابق . ص . ٥٣

(٣) صلاح فضل . تصاحف الدلالة الأدبية . مؤسسة بحار للنشر والتوزيع . القاهرة ١٩٨٧ . ص . ١٢٧

وقد احتشد النص بالمحسنات التصويرية التي تعتمد على لعبة اللغة من تشبيه واستعارات وتصوير، فبدأ وصف الواقع شفافاً عليها زاد من التكيف الشعري للنص وبعد به عن جفاء الواقعية محققاً في أجواء الخيال والأسطورة .

- عصف الغضب بعاشور . اجتاحت عاصفته جدران معبد الليل . وعندما أراد درويش أن يصف عاشور وهو جالس قال : -
- تذكرني صورته المغروسة في الأرض بصخرة مدببة تعترض الطريق ، بهمة من هبات الحماسين المثقلة بالغيار ، بقبر يتجلى في الأعياد متحدياً .
- متجني مهلبية متلفعة بالظلام ، يضيء قلبها في الظلمة بما ينبض به من ابتهاج للحب والحياة . سوف يتلامسان في الممر، يمر الأبدية المزرقة بالآمال الملتهبة والآمال المتجددة .
- وغمرته الأنشيد مثل أمواج دافئة .
- تجسدت الأفكار المحمومة في صورة نسر محلق ذي صرير يدك الأبنية .

هذا بخلاف العديد من المقاطع التي اتسمت بقوة الأداء الدرامي المشحون بدفعة مشاعر عالية، تعكسها بوضوح مفردات اللغة وتثرى بشكل حتمي التكيف الشعري للنص .

" همسة تدعو النائم أن يستيقظ . همسة تؤكد أن المخازن مليئة بالخبز . همسة تلعن الجشع . همسة تتساءل أليست المغامرة أفضل من الموت جوعاً ؟ . وهمسة تنبه إلى أنه توجد ساعة ينام فيها رجل العصاة فتخلى عنهم قوتهم . وهمسة تسأل ماذا يمكن أن يقف في وجه الكثرة إذا اندلعت ؟ . وهمسة تتحدى ، وكيف ترددون ومعكم عاشور الناجي ؟ " (١)

وقد استخدم المؤلف قاموساً لغوياً مليئاً بالمفردات ذات الطابع الأسطوري والملحمي ، في تعبيراته داخل النص مما أضفى عليه تلك النفحة الأسطورية المميزة .

مثال : اغراب - الساحة . المعبد . اللعنة . الطاغية . اليد المسحورة . اللحن الملكي
وثمار التوت . الدراويش . التكية . السبيل . الجوّاري . الأساطير . الأجرام
السماوية . الشرارة المقدسة .

لعبت اللغة بكل مستوياتها المذكورة سابقاً ، ومفرداتها دوراً طاعياً في تصوير هذا العالم الفريد (عالم الحرائش) ، وجنحت به عبر أدواتها ووسائلها والتي استخدمها نجيب محفوظ بحرفيه وبراعة ، حيث لم يقدم نصاً مغرقاً في الخيال - كما فعل كتاب أمريكا اللاتينية والذين نهلوا من نهر الخيال ، مستفدين كل إمكانيات وأدوات اللغة في التعبير عن خيالهم الجانح - ولكن نجيب محفوظ استخدمه بوعي وحرص بالفين محدثاً توازناً فريداً في النص، منطلقاً من اللغة الواقعية التقريرية إلى آفاق لغوية أخرى أضفت عليه النفحة الأسطورية السحرية دون إيغال أو جنوح .

ز- البعد الصوفي

يبدأ أول خيط لهذا البعد مع ملامح شخصية "عاشور الناجي" ، فعلى الرغم من أن الأبعاد لتلك الشخصية لا تستند على موروث صوفي محدد ، ولا شخصية بعينها ، ولكن - ولأول وهلة - يستشعر القارئ الحس الصوفي الكامن في وعي الشخصية والمنعكس في فكرها وسلوكها على حد سواء ، وقد آثر عاشور الحياة البسيطة الزاهدة على حياة اللهو

والزوف ، حتى عندما جاءت الفرصة ليعيش عيشة الوجهاء ويقطن بيتا (دار النسان) وينعم بحياة رغده ، ورفضه التام لأن يستغل قوته الجسمانية في أعمال والأعمال تمت للرديلة والشر بأى صلة ، ودائما ما كان يدعو ربه " اللهم صن لي قوتي - زدني منها - لأجعلها في خدمة عبادك الطيبين "

ولطالما سهر عاشور ليله في الساحة أمام التكية ، تنتشي روحه لسماع الأناشيد الأعجمية ، وكان يحظى بنصيبه من النوم في النهار ، ويسهر الليل منفردا بنفسه متأملا النجوم حتى بات صديقا لها : " وترامت تأملاته حتى شعر شعورا عجيبا بأنه عما قريب سيمسح أصواتا ويسرى أشباحا " (١) . هذا بخلاف أن وجود التكية وترتيل الدراويش للأناشيد ، إحدى الملامح التي أثرت البعد الصوفي في النص .

كما لعبت الأبيات الفارسية دورا أساسيا في إثراء النص بهذا الملمح الصوفي (٢). وكانت بمثابة " القرار الموسيقي والدلالي للأحداث والشخصيات " (٣) وقد أثر نجيب محفوظ أن يشها بلغتها الفارسية ولم يستخدم الترجمة العربية ، إيمانا منه بأن " لغة التكية هي أشبه بلغة الكون ، يقرأها كل من يحاول قراءتها بالطريقة التي تستهويه ، ويفهمها كل من يحاول أن يقرب منا كما يعن لها " (٤) ، وإغالا في هالة الرهبة والغموض التي تستشفها في ثنايا النص . فإن نجيب محفوظ " يلعب في هذه الإستطعامات لعب محترف حازق . فهو يستغل عروبة الحرف

(١) السابق . ص ٦٤

(٢) كل الأبيات الموجودة في الرواية من شعر حافظ إبراهيم الشرازي ترجمها للعربية أمين إبراهيم الشورى . ونشرها تحت عنوان

" أغاني حيران " حن التاليف والوجه والنشر القاهرة ١٩٤٤

(٣) صلاح فضل . قراءة في ملحمة الحرافيش . العربي . نوفمبر - ١٩٧٩ . ص ٥٠

(٤) الثورة والصوف - السابق - ص ١٠٦

الفارسي وسهولة قراءته واختلاف اللغة واستفلاق معناها على القارئ العربي ليحدد القدر المسموح له بتلقيه وهو هيكلها الصوتي فحسب كي يناوته ويشاغله بسرهما المكنون " (١) .

أما الحضور المتكرر لشخصية "سيدنا الخضر في تيمة روحانية صوفية اعتاد نجيب محفوظ بثها في رواياته من قبل ، مثلها مثل حضور " سيدنا الحسين " الذي ندر أن تخلو رواية من روايات محفوظ من ذكره واتخاذة معلما من المعالم المكانية التي تثرى الخط الروحاني الواقعي في أعماله

- يتلاقى مع سيدنا الخضر في الساحة .

- أن ينشئوا جاهلين لأصلهم المبارك ، لبركة الحلم ، وصداقه سيدنا الخضر .

- من عادته صباحا أن يمضي بالدوكار إلى الحسين فيقرأ الفاتحة .

ويكمل هذه التيمة الصوفية الروحانية حالات " التجلي والتي وصف نجيب محفوظ مظاهرها بدقه بارعة . فيقول :

" لعله لم يصعد ولكن قامته طالت كما ينبغي لها . عليه أن يرتفع دائما ، فلا سبيل إلى النقاء إلا بالارتفاع . فوق القمة تسمع لغة الكواكب وهمسات الفضاء ، وأمانى القوة والخلود ، بعيدا عن أنات الشكوى والخمور وروائح العفن . الآن تشدو ألحان التكية بأغنيات الخلود " (٢)

وليس هناك مجال للشك في أن المضمون الدرامي الذي احتواه هذا العمل الشامخ ، اشرك بشكل فعال في تقويم الشكل الفني للعمل ، وانطلقت معانيه الفنية من الحاد المحدود إلى العام المطلق ، لتحقيق العدل والتكافل الاجتماعي مبدأ إسلامي بالدرجة

(١) قرينة في ملحة المطر - طبع - ص ٥٠ .

(٢) المطر - ص ٤٣٢ .

الأولى، ولكنه في نفس الوقت قضيه حيوية سمعت ومازالت تسمى إلى تحقيها كل بلدان العالم الثالث . وقد اعتمد نجيب محفوظ في تقديمه لهذا المضمون الثرى على توظيف الحس الأسطوري ، التراثي ، الديني في توليفة بارعة محكمة ، كان من نتائجها ذلك الشكل المنفرد للرواية .

والرواية مليئة بالأحداث التي تشبه بأكثر من موروث ولكنها لا تستند عليه صراحة ، فعندما صور المؤلف عاشور الناجي في هجرته إلى الصحراء ، يقبع في كهف ويقضى يومه في العبادة وليله في التأمل ، يسمع أصواتا ويرى أشباحا ، حتى تمخض عن ميلاد جديد . والمؤلف هنا يستند على موروث ديني تستشف منها بعض الملامح ، وهي واقعة اعتكاف رسول الله (صلى الله عليه وسلم) في غار حراء قبل نزول الوحي . وقد أوحى بشكل أو بآخر . من خلال رؤية مباركة - لعاشور بالهجرة إلى الخلاء هربا من الهلاك ، فيحذر أهله ويستخفون بتحذيره رافضين الرحيل معه ، ويرحل عاشور وينجو ومن معه ، وهنا تذكر قصة الطوفان لسيدنا نوح عليه السلام ، عندما هاجر من اتبعه من أهله وترك الأرض ، لياتي الطوفان ويهلك كل من عليها .

وعندما رجع عاشور إلى الحارة، وجدها خالية من أي كائن حي " لا نامة ، لا قطة ، لا كلب ، لا رائحة لحياة " تماما مظلما عاد ميدنا نوح إلى الأرض لتعود الحياة مرة أخرى من جديد .

وهكذا يتضح أن أشتات النص تشبه بأكثر من موروث وتستعير ملامح أكثر من أسطورة وواقعه ، لتخلق في مجملها أسطورة جديدة ، أسطورة واقعية تستعير ملامحها من القديم والجديد ، من الخيال والواقع ، من الخاص إلى العام لتصبح أسطورة القرن

العشرين بأبعادها الجديدة والخاصة . أو " اليوتوبيا العاصورية " إذا جاز القول " فعالم الرواية ليس فردوسا محاميا أو حلميا بقدر ما هو فردوس أرضى ينهض على العدل والعمل والكفاية والحرية " (١)

وتعتمد تقنية " الخرافيش " على ذلك النسق الرمزي الثقي الذي يتعامل مع وقائع تبدو غريبة وغير منطقية للهولة الأولى ولكنها غير مستبعدة تاريخيا أو واقعا ويعتمد القص فيها على إعادة خلق العالم وتشكيله متضمنا قدرا من التطورات الدالة التي تقوم على الرؤية الشاملة والخيال الطليق الذي يتعامل مع السر الكامن فيما وراء الواقع " فهي رؤية تتذرع بالأسطورة دون أن تقع في قلبها ، وتسترق السمع لما وراء الواقع دون أن تبحر مكانها ، وتطرح مناجاة الماضي أسئلة على المستقبل الموعود " (٢) تقوم هذه الرؤية على مفهوم واقع نسبي لأن " وجود الرواية ومصداقيتها لا يقاس بمدى ارتباطها بالحياة الواقعية المحلية ، بل بقدرتها الذاتية على الإقناع ، وعلى أن تفرض نفسها على القارئ كواقع حي منطقي في ذاته وانطلاقا من ذاته " (٣)

إن " الخرافيش " في هذا الشكل المنفرد تقدم للقارئ العربي وقارئ اللغة الإنجليزية " المعادل العربي لجممحات خيال رواية أمريكا اللاتينية بواقعيتها السحرية التي استأثرت بلب القارئ الأوروبي في السبعينات واستحوذت على اهتمامه " (٤) . فالقارئ لرواية ماركيز " مائة عام من العزلة " يعيش حلما تتمحي فيه الحدود بين الواقع والخيال ، حلما يستحيل

(١) صوى حافظ . " الخرافيش " لنجح أعمال نجيب محفوظ بالإنجليزية . إبداع . نوفمبر . ١٩٩٤ . ص ٤٠

(٢) قراءة في ملحمة الخرافيش - السابق - ص ٤٥

(٣) مائة عام من العزلة وملحاح الرواية الجديدة في : أمريكا اللاتينية - السابق - ص ١٠٧

(٤) الخرافيش لنجح أعمال نجيب محفوظ بالإنجليزية - السابق - ص ٣٩

عليه - بعد أن ينتهي من قراءة الرواية - أن يستعير تفاصيله . "فالصور والشخصيات والأحداث والخيالات تختلط في ذهن القارئ فلا يعرف إن كان ما يقرأ حقيقة أو خيالا".^(١)

وقد اضفي نجيب محفوظ على رآئته " الخرافيش " طابع اغلبية المصرية المستند على موروثات شعبية ، أسطورية وإسلامية لتنتقل من محلتيها إلى العالمية ، وتقف جنباً إلى جنب مع رآئة جارثيا ماركيز " مائة عام من العزلة " فكل منهما تصور عالماً متفرداً يرث الواقع بكل ملامحه ويستند على جذوره ولكنه لا يندرج فيه فهو مقطوع الوشائج به ، متعلق على نفسه معزول عن ركب الصراع الحضاري للعالم الواقع ومع ذلك تتوالى فيه دورات الحياة في شكل سرمدى لا ينته وتقوم مقوماته على الفكر المطلق والخيال الذي تنسج خيوطه لعبة اللغة بكافة مستوياتها التقريرية - الشعرية " إن عالم " ماكوندو " في مائة عام من العزلة " هو نفسه عالم " الحارة " في الخرافيش ، إنه نموذج للكون ولصراعات البشرية الأبدية التي لا تهدأ ولا تنتهي ، باختلاف وسيلة التحقيق والموروث الثقافي والفني الذي يستلهم منه كل نموذج ملامحه .

(١) مائة عام من العزلة - ملامح الرواية الجديدة في أمريكا اللاتينية - السابق - ص ١١٠

الخاتمة

فى نهاية هذا البحث ، وبعد القراءة الفاحصة لروايات نجيب محفوظ التى كتبها فى الفترة الزمنية المختارة للدراسة يمكننا أن نلاحظ أن الأعمال الروائية التى شملها البحث بالدراسة ، قد جنت عن الصيغة التقليدية التى عهدناها فى روايات نجيب محفوظ فى "المرحلة الاولى" ١٩٣٩-١٩٦٧ وهى فى ذلك تتبع الأساليب الحديثة لقن القص الروائي ، والتى تسير روح العصر . حيث انطلقت جميعها من الصيغة الواقعية التقليدية . كقاعدة عامة لكل كتابات نجيب محفوظ - إلى صيغ فنية مستحدثة اعتمد تشكيلها علم استراتيجيات نصية ، تحطت مرحلة التجريب إلى مرحلة التأصيل لتشكل فى النهاية اتجاه شكليا جديدا فى الكتابة الروائية عند نجيب محفوظ .

لم تعد الرواية التقليدية بمنطقها البسيط هى هدف نجيب محفوظ فى تلك المرحلة ، بل تعداها إلى آفاق فنية جديدة أكثر تحررا ، اتسمت بالعشوائية فى تدفق مضمونها ، والبعد عن صرامة ورتابة الواقعية التقليدية ، وذلك كاستجابة مباشرة لخضوع إنسان العصر لضغوط الحياة بكل اشكائها . وأصبح لكل نص منطقها الخاص الذى يحكمه والذى اعتمدا فى فهمه على اشراك ذهن القارئ واستشارة ذاكرته .

وانتهى هذا البحث إلى التوصل لما يسمى بالتقسيم "الكيفي" للأعمال الروائية ، الذى استجبه بلورة لبعض الأعمال التى ظهرت فى تلك المرحلة ، معتمدين فى ذلك على اشتراك هذه الأعمال فى الأسلوب الفنى المستخدم ، وما يستتبع ذلك من شكل فنى مستحدث لم نعرفه من قبل فى المرحلة الأولى لكتابات نجيب محفوظ الروائية . وما زالت تلك المرحلة من إنتاج نجيب محفوظ الروائية تحتاج إلى المزيد من الدراسة والبحث بهدف التوصل إلى رسم خطوط عريضة تبلور أعمالها .

قائمة المصادر والمراجع التي تم الاستعانة بها في هذا البحث

أولا : الروايات :

١ - نجيب محفوظ *

١ - المراسم	مكتبة مصر	القاهرة ط ٦	د . ت
٢ - الكرنك	مكتبة مصر	القاهرة ط ٨	د . ت
٣ - حكايات حارتنا	مكتبة مصر	القاهرة ط ٧	د . ت
٤ - ملحمة الخرافيش	مكتبة مصر	القاهرة ط ٥	د . ت
٥ - أفراح القبة	مكتبة مصر	القاهرة ط ٤	د . ت
٦ - العائش في الحقيقة	مكتبة مصر	القاهرة ط ٢	د . ت
٧ - حديث الصباح والمساء	مكتبة مصر	القاهرة ط ٢	د . ت
٨ - أولاد حارتنا	دار الآداب	بيروت - لبنان - ١٩٦٥	

٢ - جابريل جارثيا ماركيز

- ١ - مائة عام من العزلة . ترجمة سليمان العطار - دار سعاد الصباح - القاهرة - ط ١ - ١٩٩٣

* جميع النسخ المستعملة في البحث طبعة مكتبة مصر بعد حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨ وهي طبعة خاصة وبدون تاريخ فيما هذا أولاد حارتنا .

ثانيا : الكتب العربية :

- ١- أنجيل بطرس صبحان (دكتورة). دراسات في الرواية العربية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٧ .
- ٢- باخطين . الملحمة والرواية - تقديم وترجمة جمال شحيد - كتاب الفكر العربي - بيروت - ١٩٨٢
- ٣- بريسى لوبوك . صنعة الرواية - ترجمه عبد الستار جواد - دار الرشيد - بغداد ١٩٦٧
- ٤- جبرا ابراهيم جبرا . المرحلة الثامنة - دراسات نقدية - المكتبة العصرية - بيروت - ١٩٦٧
- ٥- جمال البطلاني (إعداد). نجيب محفوظ يتذكر - دار المسيرة - بيروت - ١٩٨٠
- ٦- حافظ ابراهيم الشيرازى . ((أغنى شيراز))- ترجمه 'ابراهيم الشواربى- لجنة التأليف والرجعة والنشر القاهرة - ١٩٤٤
- ٧- حسن بحرأوى . بنة الشكل الروائى- (الفضاء . الزمن . الشخصية) المركز الثقافى العربى- بيروت - ١٩٩٠
- ٨- حسن البندارى (دكتور). فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ - مكتبة الانجلو المصرية - القاهرة - ١٩٨٨
- ٩- حلمى بنير (دكتور). أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث-دار المعارف- القاهرة ١٩٨٦

- ١٠- جدى السكوت (دكتور) . دراسات فى الأدب والنقد - مكتبة الانجلو المصرية - القاهرة - ١٩٩٠
- ١١- رجاء عيد (دكتور) . قراءة فى أدب نجيب محفوظ - رؤية نقدية - منشأة المعارف - الاسكندرية - ١٩٨٩
- ١٢- سمير أبو حمدان - دراسات فى الرواية : النص المرصود- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - ١٩٩٠
- ١٣- السيد فضل (دكتور) . صوت الراوى - دراسة فى ملحمة الجراحيش - منشأة المعارف - الإسكندرية - ١٩٩٣
- ١٤- سيزا قاسم (دكتورة) . بناء الرواية- دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٤
- ١٥- شاكرا النابلسى . مدار الصحراء - دراسة فى أدب عبد الرحمن منيف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٩١
- ١٦- شكرى عزيز ماحى (دكتور) . إنعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٧٨
- ١٧- صديق نور الدين. حدود النص الأدبى -دراسة فى التصدير والإبداع- دار الثقافة - الدار البيضاء - ١٩٨٤

١٨- صلاح فضل (دكتور) .

أ - أساليب السرد في الرواية العربية-دار معاد الصباح-الكويت-١٩٩٢

ب - إنتاج الدلالة الأدبية . مؤسسه مختار للنشر والتوزيع- القاهرة -١٩٨٧

ج - منهج الوثائقية في الأدب-الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة-١٩٨٧.

د - قراءات من نجيب محفوظ-الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة-١٩٩٢

١٩- طه وادي (دكتور) . دراسات في نقد الرواية - دار المعارف - القاهرة - ط٣ - ١٩٩٣

٢٠- عباس خضر . القصة القصيرة في مصر- منذ نشأتها وحتى سنة ١٩٣٠- الدار القومية للطباعة والنشر- القاهرة ١٩٦٦

٢١- عبد الجبار عباس . في النقد القصصي - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - العراق - ١٩٨٠

٢٢- عبد الرزاق عبد . سوسيولوجيا النص الروائي- دراسات في الرواية- الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ١٩٨٨

٢٣- عبد الرزاق الكاشاني . إصطلاحات الصوفية - تحقيق محمد كحل إبراهيم جعفر - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١

٢٤- عبد الرحمن أبو عوف (دكتور) . الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩١

٢٥- عبد الرحمن بيسو . إستلهام النوع- المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية - الإتحاد العام للكتاب والصحافيين الفلسطينيين- تونس - ١٩٨٣

- ٢٦- عبد الرحيم مودن (دكتور). الشكل القصصى فى القصة المغربية الجزء الأول منشورات دار الأطفال - الدار البيضاء - ١٩٩١
- ٢٧- عبد السلام الككلى (دكتور). الزمن الروائى - مكتبة مديولى - القاهرة - ١٩٩٢
- ٢٨- عبد الفتاح الديدى (دكتور). الخيال الحركى فى الأدب النقدى - دار المعرفة - القاهرة - ١٩٦٥
- ٢٩- عبد الفتاح عثمان (دكتور) .بناء الرواية-مكتبة الشباب- القاهرة-١٩٨٨
- ٣٠- العربى حسن درويش (دكتور). الاتجاه التصيرى فى روايات غيب محفوظ- مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ١٩٨٩
- ٣١- على الراعى (دكتور). الرواية فى الوطن العربى- دار المستقبل العربى - القاهرة - ١٩٩١
- ٣٢- غالى شكرى (دكتور). (إعداد وتقديم) نجيب محفوظ إبداع نصف قرن - (جدارية هائلة) فيلم - فاروق عبد القادر - دار الشروق - ١٩٨٩
- ٣٣- فاطمة الزهراء أزرويل. مفاهيم نقد الرواية - نشر الفنك - الدار البيضاء - ١٩٨٩
- ٣٤- فريد الزاهى . الحكاية والتمثيل : دراسات فى السرد الروائى والقصصى - دار إفريقيا الشرق - الدار البيضاء - ١٩٩١
- ٣٥- محمد بنوى (دكتور) . الرواية الجديدة فى مصر - دراسة فى التشكيل والإيديولوجيا - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - ١٩٩٣
- ٣٦- محمد عبد الحكيم عبد الهافى (دكتور). الفن الروائى عند نجيب محفوظ من مبراهار إلى الحرافيش - ط ١ - القاهرة - ١٩٨٩

٣٧- محمد كامل الخطيب (دكتور) . تكوين الرواية العربية - اللغة ورؤية العالم - منشورات وزارة الثقافة - دمشق - ١٩٩٠

٣٨- محمود أمين العالم . تأملات في عالم غيب محفوظ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٠

٣٩- محمود الربيعي (دكتور) . قراءة الرواية- غاذج من غيب محفوظ - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة - ١٩٨٩

٤٠- مدحت الجيار (دكتور) . ثلاثة الإنسان-دراسة في روايات صبرى موسى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٧

٤١- مصطفى عبد الغنى (دكتور) . الثورة والتصوف - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٤

٤٢- ميشيل بوتور . بحث في الرواية الجديدة- ترجمة فريد أنطوبوس- منشورات عويدات - بيروت - ١٩٨٢

٤٣- بيل راغب (دكتور) . قصة الشكل الذى عد غيب محفوظ دراسة تحليلية لأصوفا الفكرية والجمالية - الهيئة المصرية العامة للكتاب -القاهرة - ط ٣ - ١٩٨٨

٤٤- نيل سليمان (دكتور) . وعى الذات والعالم - دراسة في الرواية العربية - دار الحوار للنشر والتوزيع - سوريا - ١٩٨٥

٤٥- نبيلة ابراهيم (دكتورة) . قصصنا الشعبي من الرومنسية إلى الواقعية - دار الفكر العربى - القاهرة - ١٩٧٣

٤٦- هنرى جيمس . عن نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى الحديث - ترجمة انجيل بطرس سمعان -
الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٩

٤٧- ياسين الناصر (دكتور) . اشكالية المكان فى النص الأدبى - بغداد- ١٩٨٦

٤٨- يحيى الرخاوى (دكتور) . قراءات فى نجيب محفوظ - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
القاهرة - ١٩٩٢

٤٩- يحيى العيد (دكتور) .

أ- تقنيات فى السرد الروائى فى ضوء المنهج المنوى - دار القارائى - بيروت - ١٩٩٠
ب- الراوى ، الموقع والشكل . بحث فى السرد الروائى . مؤسسة الأبحاث العربية -
بيروت - ١٩٨٦

٥٠- يوسف حسن نوفل (دكتور) . الفن القصصى بين جيلى طه حسين ونجيب محفوظ - الهيئة المصرية
العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٨

ثالثا : الدوريات العربية

- ١- ابراهيم المصطفى شتا . الحرافيش . الحلم ، العهد ، النبوة - عالم الكتاب -
يناير - فبراير - مارس - ١٩٩٠
- ٢- أحمد بدوى (إعداد) . الفن الروائى من خلال تجاربهم - فصول - يناير -
فبراير - مارس - ١٩٨٢
- ٣- تيودور أدورنو . وضعية السارد فى الرواية المعاصرة - ترجمة محمد برادة -
فصول - العدد الثانى عشر - العدد الثانى - صيف - ١٩٩٣

- ٤- حامد أبو أحمد ، شاعرية اللغة في روايات فؤاد قنديل - الثقافة الجديدة - يوليو - ١٩٩٢
- ٥- جيمس هيجنز ، الإتيهات الجديدة في رواية أمريكا اللاتينية - ترجمة سيد عبد الحنان -
فصول - المجلد الثاني عشر - العدد الثاني - صيف - ١٩٩٣
- ٦- سمير سرعان ، وقلب الوطن - إبداع - نوفمبر - ١٩٩٤
- ٧- سيزا قاسم ، "ميرامار" ، "النكتة" عواطر - فصول المجلد الحادي عشر -
العدد الرابع - شتاء - ١٩٩٣
- ٨- سيزا سيجر ، إستدارة الزمن عند حازليا ماركيز - ترجمة اعتدال عثمان -
فصول - أبريل - ١٩٨١
- ٩- شعاع مسلم العاني ، أساليب السرد والبناء في الرواية العربية الجديدة -
الأفلام - أبريل ، ١٩٨٤
- ١٠- صبرى حافظ ، ١- " الخرافيش " امج اعمال غيب محفوظ بالإنجليزية -
إبداع - نوفمبر - ١٩٩٤
- ٢- الرواية والواقع ، مضمرات الواقع العربي وإستجابة
الرواية الجمالية - إبداع - أكتوبر - ١٩٩٢ ،
- ١١- صلاح فضل ، قراءة من ملحمة الخرافيش - العربي - نوفمبر - ١٩٧٩
- ١٢- عبد الرحمن أبو عوف ، البحث عن طريق جديد للرواية العربية المعاصرة -
العربي - نوفمبر - ١٩٨٢

- ١٣- عبد العالي بو طيب • مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي - فصول -
المجلد الثاني عشر - العدد الثاني - صيف ١٩٩٣
- ١٤- عبد الله ابراهيم • نظم صوغ المتن الروائي - الأقلام - العددان - ١٢/١١ -
١٩٨٩ •
- ١٥- علي ماهر ابراهيم • مائة عام من العزلة وعلامح الرواية الجديدة في امريكا
اللاتينية - ابداع - يونيو / يوليو - ١٩٨٣ •
- ١٦- فاتن إسماعيل مرسى • تحليل لمقالة روجر آلين في دورية " العالم الإسلامي "
ابريل ١٩٧٢ - في فصول • يوليو / أغسطس / سبتمبر - ١٩٨٢
- ١٧- فردوس عبد الحميد البهنساوي • عصر الحداثة في الرواية المصرية -
فصول - يوليو - أغسطس - سبتمبر - ١٩٨٤
- ١٨- فوزية مهران • مرايا غيب محمود الساحرة - روز اليوسف - ١٩٧٢/٣/٦
- ١٩- فيكتور تشكلوفسكى • بنية الرواية وبنية القصة القصيرة - ترجمة سيزا فاسم
- فصول - يوليو - أغسطس - سبتمبر - ١٩٨٢ •
- ٢٠- ك. ف. ستانزل • العناصر الجوهرية للمواقع السردية • ترجمة وتقديم عباس
الترنسي - فصول - المجلد الحادى عشر - العدد الرابع - شتاء - ١٩٩٣ •
- ٢١- محمد براهيم • الرواية • ألفا للشكل والخطاب المتعددين - فصول - المجلد
الحادى عشر - العدد الرابع - شتاء ١٩٩٣ •

- ٢٢- محمد حسن عبد الله . حديث الصباح والمساء - إبداع - ١٩٨٧/١٢ .
- ٢٣- محمود أمين العالم . الرواية بين زمنيها وزمنها . مقاربة مبدئية عامة - فصول - المجلد الثاني عشر - العدد الأول . ربيع - ١٩٩٣ .
- ٢٤- مصطفى عبد الغنى . ملحمة الطرافيش الشخصية والرمز - القاهرة - ١٩٨٩/٢/١٥ .
- ٢٥- نبيل حداد . حديث الصباح والمساء " بانوراما " الطبقة ألوسطى المصرية من قرنين- الأفلام - أغسطس - ١٩٨٨ .
- ٢٦- نبيلة إبراهيم . ١- قص الحداثة - فصول . أغسطس - ستمبر ١٩٨٦ .
٢- معويات اللغة فى النص الروائى - اءع - مايو - ١٩٨٤ .
- ٢٧- نجيب محفوظ . إنجهاى الجديد ومستقبل الرواية - الكاتب- فبراير- ١٩٦٤ .
- ٢٨- وليد صبر . حول توظيف العنصر الاسطورى فى الرواية المصرية المعاصرة - فصول - يناير - فبراير - مارس - ١٩٨٢ .
- ٢٩- ياسين الناصر . الحدا إستقصاء فى البنية المكانيّة للنص - الأفلام - العددان ١٢/١١ - ١٩٨٩ .
- ٣٠- يحيى الرخاوى . دورات الحياة وضلال الخلود . ملحمة الموت والتخلق فى " الطرافيش " - فصول - أكتوبر - ١٩٩٠ .

رابعاً : الكتب والدوريات الأجنبية :

- 1- Eric Gould . Mythical Intentions in Modern Literature.
Princeton University press, New Jersey, 1981.
- 2- Hania Khalidi . The Technique of Multiple point of view through
Narratives in the first person as utilized by Fathi
Ghanim, Najib Mahfuz, and Jabra Ibrahim Jabra.
A Thesis Submitted to Center for Arabic Studies,
American University in Cairo, January, 1991.
- 3- James Roy King The Deconstruction of the self in Najib Mahfuz's
mirrors. Journal of Arabic Literature, No.21, 1976
p. 55-67
- 4- Kathleen Tilotson The Tale and the Teller, London : Repert Hart -
Pavies, 1959.
- 5- Leo Bersani . A Future for Astyanax :Character and Desire in
Literature, Little Brown, Boston, 1969.
- 6- Norman Friedman . "Point of view in Fiction" in The Theory of the
novel, ed. Philip Stevick, New York : The Free
Press, 1967
- 7- Philip Stevick (ed) . The Theory of the Novel, New York : The Free
Press, 1967.

- 8- Roger Allen . "Mirrors by Najib Mahfuz" The Muslim World, Vol.62 No. 2 April, 1972. pp.116-125
- William Riggan . Picaros, Madmen Nails and Clowns, Norman : University of Oklahoma Press, 1946.

خامسا : القواميس ودوائر المعارف :

- 1- The Oxford English Dictionary, A New English Dictionary of Historical Principles, vol.IX, S.Soldo, Oxford at the Clarendon press , 1933. p. 134.
- 2- H. M. Abrams . A Glossary of literary Terms, 4th. ed. 1941, New York : Holt Rinehart and Winston, 1981. pp. 142-143 .
- 3- Encyclopaedia Britannica, vol.16 . 1974 . p. 973 .
- 4- The New Encyclopaedia Britannica, vol. 10 . 1994. p.863 .

الفن الروائي عند نجيب محفوظ من (١٩٧٣ - ١٩٨٨)

يهدف هذا البحث إلى دراسة بعض الأعمال الروائية لنجيب محفوظ في الفترة ما بين السبعينات وحتى عام ١٩٨٨ . وبصفة خاصة الروايات التي تمثل من التكيف والشكل الفني إتجاهاً جديداً لكتاباتة في هذه المرحلة الزمنية .

ويتكون البحث من مقدمة ، و تمهيد وثلاثة فصول ثم الخاتمة :

أما المقدمة :

فقد ذكرت فيها فكرة سريعة عن الإنتاج الروائي لنجيب محفوظ ، وهو سبعة عشرة رواية في سبعة وعشرين عاماً (١٩٣٩ - ١٩٦٧) . وقد إهتم النقاد والباحثون بإنتاج هذه الفترة ، وتناولتها كثير من البحوث والدراسات الأكاديمية سواء باللغة العربية أو الأجنبية . أما الفترة اللاحقة - موضوع البحث - فكان النقد الأكاديمي فيها غير متكافئ مع المرحلة الأولى - بالرغم من أن نجيب محفوظ كتب ست عشرة رواية في ستة عشر عاماً (١٩٧٢ - ١٩٨٨) إلا أنه لم تقسم روايات هذه الفترة إلى مراحل أو إتجاهات فيه في كتابة نجيب محفوظ مثلما حدث في الفترة الأولى . ولهذا السبب تخيرت الفترة وما احتوته من أعمال روائية لتكون موضوع الدراسة .

وأما التمهيد :

فقد عرضت فيه تعريفات الرواية كجنس أدبي ، ومراحل التطور التي طرأت على القص الروائي الحديث . والأسباب التي جعلت الروائيين يبحثون عن أشكال جديدة للرواية . والصعوبات التي تقابل النقاد في دراسة وتحديد تلك الأشكال الفنية الروائية الجديدة . ثم قدمنا عرضاً موجزاً للمناخ السائد في المجتمع المصري في هذه الفترة . ومدى تأثير نجيب محفوظ بهذا المناخ وانعكاس ذلك في روايات هذه المرحلة ، والتي كان من أهمها رغبته في تجديد أشكال رواياته جديدة وتجاوز الشكل التقليدي للرواية والتي تميزت به أعمال المرحلة الأولى لكتاباتة .

الفصل الأول :

وهو بعنوان (أسلوب الشخصية) (الهيكلية) في روايات نجيب محفوظ) وهو أسلوب فني جديد بدأه نجيب محفوظ في روايته " المرايا " ، ويتلخص في انه يقدم المضمون الروائي من خلال فصول مستقلة ، يحكى كل فصل عن شخصية من شخصيات العمل ، يصف الملامح الرئيسية لها ، ومن خلال الشخصية والحديث عنها ، نعرف على بقية المقومات الفنية للعمل . وفي نهاية العمل نجد أن هذه الفصول التي تبدو منفصلة من حيث الشكل ، بينها إمتداد وتداخل لكل العناصر الفنية المكونة للعمل ككل . وقد تخيرنا للجزء التطبيقي في هذا الفصل ثلاثاً من روايات نجيب محفوظ اللاتي يمثلن هذا الإتجاه الشكلي الجديد وهي : "المرايا"، و"حكايات حارثا" و" حديث الصباح والمساء " .

الفصل الثانى :

وأطلقا عليه " وجهة النظر المتعددة ، أسلوب فنى وكيفية إستخدامه فى ثلاث من روايات نجيب محفوظ " . ويبدأ هذا الفصل بتعريف أسلوب " وجهة النظر " حيث إستخدمه نجيب محفوظ لأول مرة فى روايته " ميرamar " ١٩٦٧ . ثم إستخدمه بعد ذلك فى رواياته مستعيناً فى تطبيقه بأدوات فنية إختلفت من رواية إلى أخرى وقد أخرجنا ثلاثاً من هذه الروايات وهى :

" الكرنك " ، " أفراح القبة " ، " العائش فى الحقيقة " للدراسات التطبيقية ، لبيان مدى الإختلاف فى إستخدام هذا الأسلوب الفنى بين الروايات الثلاث .

الفصل الثالث :

ويسمى " الواقعية السحرية وملحمة الحرافيش " ، وفى هذا الفصل نتعرف على " الواقعية السحرية " كإتجاه أدبى مستحدث بدأه نجيب محفوظ فى رواية أولاد حارتنا عام ١٩٥٩ ونهجه كتاب أمريكا اللاتينية، ويبدأ الفصل بتعريف لهذا الإتجاه وأسباب نشأته وإختياره مادة بحث لهذا الفصل ، ثم الجزء التطبيقى والذى تخيرت له رواية نجيب محفوظ " ملحمة الحرافيش " ، ومحاولة الوقوف على بعض الجوانب الفنية الكامنة فى النص والتي تجعله ينتمى بشكل أو بآخر إلى هذا الإتجاه الأدبى الحديث .

ما الخاتمة :

لقد عرضت فيها ماتوصل إليه البحث من نتائج ، وهي بلورة هذا الإنتاج الروائي لنجيب محفوظ تبعاً لتقسيم كفي يعتمد على الأسلوب الفني المستخدم وما يستتبعه من شكل فني مستحدث يضاف إلى رصيد نجيب محفوظ الروائي .

Conclusion:

The conclusion summarizes the findings of the thesis, crystallized in the output of Najib Mahfuz, arranged in a qualitative division, resting on the artistic style presented followed by a new modern artistic style form added to the stock of Najib Mahfuz the Novelist.

Chapter Two.

Entitled “Multiple points of view; an artistic style and how it is used in 3 novels of Najib Mahfuz”, this chapter begins by examining the “point of view” style which Mahfuz uses for the first time in his novel *Miramar* (*Miramar*) (1967). Afterwards, Mahfuz uses a method from among his range of artistic devices in his novels which differ from novel to another.

Application of this technique, as well as its variation in use is shown in 3 novels: *al-Karnaak* (*Karnak*), *Afrah Al-Qubbah* (*Wedding Song*) and *al-'A'ish fi-l-Haqiqah* (*He Who Lives in the Truth*).

Chapter Three:

Entitled “Magic Realism and *Malhamat al-Harafish* (Epic of the Harafish), the concept of “magic realism” as a recent literary trend. Najib Mahfuz started this trend with his novel *Awlad Harima* (*Children of Gabalawi*) in 1959, and developed by Latin American writers. The chapter begins with an explanation of this trend and the reasons for which Mahfuz choose this style. Examples of use of this style will be shown in *Malhamat al-Harafish*, with an attempt to study the text from a more in-depth angle, and how this form developed into a modern literary trend.

Introduction:

In the introduction we will define the novel as a literary genre, and the stages of development leading to the modern novel . We will also examine to reasons which make novelists seek new forms for the novel, as well as the difficulties which confront the critic in defying and studying these artistic trends in the modern novel. A summary is given of the prevailing conditions which existed at the time, and how they are reflected in the Mahfuz's novels during this period. This was important in Mahfuz's desire to experiment with new forms in his novels which went beyond the traditional forms which characterizes the works of his first period.

Chapter One:

Entitled “ Characterization (Sketching)in the novels of Najib Mahfuz”. This is a new artistic style which Mahfuz uses beginning with his novel *al-Maraya* (Mirror) . This style involves presenting the novel's content through independent chapters, with each chapter telling and describing the account of single character, after which we discover the remaining artistic elements of the work. At the end of the work we find these chapters, although separate with regard to form , expand and mesh together all of the artistic elements created for the work as a whole . Application of this new form is shown in 3 of Mahfuz's novels: *al-Maraya*, *Hikayaat Harima* (Tales from our Quarter), and *Hadith as-Sabaah waa-l-Misa'* (Morning and Evening Tales).

The Novelistic Art Of Najib Mahfuz (1973 - 1988)

Abstract

This thesis aims to examine some of the novels of Najib Mahfuz written during the seventies until 1988 , with emphasis given novels representing new trends of technique and artistic form in this stage of Mahfuz's writings.

The thesis consists of a preface, an introduction, 3 chapters and a conclusion.

Preface:

I have given a brief overview of the novels of Najib Mahfuz which make up the first period, consisting of 17 novels in 27 years (1939-1967) .

Critics and researchers have been interested in the novels of this first period. for the majority of research and academic studies - in both Arabic and foreign languages- has been devoted to this period.

It is the subsequent period, the subject of this thesis, which has not been given enough attention as the first period, despite Mahfuz writing 16 novels in 16 years (1972-1989) . Unlike the first period, the novels of this period have been yet to be divided into stages or artistic trends. It is for this reason that I have chosen this second period and its novels as the subject of this thesis.

محتويات البحث

الموضوع	الصفحة
المقدمة.....	٧ - ٣
التمهيد.....	٣٢ - ٩
الفصول.....	٢١٧ - ٢٢
الفصل الأول : أسلوب الشخصية الهيكلية في روايات نجيب محفوظ	٧٨ - ٣٥
* الربط بين وحدات النص الروائي بعاملين:	٤٥
- العامل الأول « الراوى ».....	٤٥
أ - دور الراوى فى « المراهيا ».....	٥١ - ٤٥
ب - دور الراوى فى « حكايات حارتنا ».....	٥٤ - ٥٢
ج - دور الراوى فى « حديث الصباح والمساء ».....	٥٦ - ٥٤
- العامل الثانى: ذاكرة النص الداخلية وعلاقتها بعناصر تماسك البناء الفنى للعمل	٥٦
أ - المراهيا.....	٦٣ - ٥٨
ب - حكايات حارتنا.....	٦٨ - ٦٤
ج - حديث الصباح والمساء.....	٧٣ - ٦٩
- تفسير عام : أوجه التشابه والاختلاف بين الروايات الثلاث.....	٧٨ - ٧٤
الفصل الثانى : وجهة النظر المتعددة أسلوب فنى وكيفية توظيفه فى ثلاث من روايات	
نجيب محفوظ (الكركت)، و(أفراح القبة)، و(العائش فى الحقيقة).....	١٤١ - ٨١
١ - تعريف «وجهة النظر».....	٨٨ - ٨١

١٤١-٨٨	٢ - توظيف أدوات التحكم المستخدمة في أسلوب وجهة النظر
١٠٨-٨٨	أولاً : الكرنك (الراوي الميهمن)
١٢٣-١٠٩	ثانياً : أفراح القبة (الرواة المتكافئون)
١٣٧-١٢٣	ثالثاً : العائش في الحقيقة (الرواة الشهود)
	تقديم عام: مقارنة بين الروايات الثلاث من حيث طريقة استخدام أسلوب "
١٤١-١٣٨	وجهة النظر المتعددة"
٢١٧-١٤٣	الفصل الثالث : الواقعية السحرية "ملحمة العرافيش"
١٥٠-١٤٥	١- تمهيد
١٥٢-١٥٠	٢- تعريف الواقعية السحرية
١٦٢-١٥٢	٣ - ملحمة العرافيش نموذج تطبيقي لتجاوز الواقع
١٦٢	- عناصر التجاوز
١٧٠-١٦٢	أ - التفرد في الشخصية الروائية
١٧٣-١٧٠	ب - الراوي وصيغة البث الشعري
١٨٩-١٧٣	ج - مزج الخيال بالمنظور الواقعي
١٩٧-١٨٩	د - مستويات الزمن المطلق والكوني
٢٠٤-١٩٧	هـ - الفضاء المكاني
٢١٢-٢٠٥	و - البعد الشعري الأسطوري للغة
٢١٧-٢١٢	ز - البعد الصوفي
٢٢٠-٢١٩	الخاتمة
٢٣٢-٢٢١	قائمة المصادر والمراجع
٢٣٦-٢٣٣	الملخص باللغة العربية
٢٤٠-٢٣٧	الملخص باللغة الإنجليزية
٢٤٢-٢٤١	محتويات البحث

رقم الإيداع
١٩٩٦ / ١٠٩٤٢

I.S.B.N. 977.05-1488-8

مطبعة العمرانية للاؤفست

الجيزة ت: ٥٨١٧٥٥٠

هَذَا الْكِتَابُ

* يُعْنَى بِتَقْدِيمِ «صَيْغٍ جَدِيدَةٍ»،
اسْتَخْلَصْتُهَا الْمُؤَلِّفَةُ مِنْ رَوَايَاتٍ نَجِيبٍ
مَحْفُوظٍ الْأَخِيرَةِ الَّتِي صَدَرَتْ ابْتَدَأَ مِنْ
عَامِ ١٩٧٣مَ، وَتَنْحَصِرُ فِي «أَسْلُوبِ
الشَّخْصِيَّةِ الْهَيْكَلِيَّةِ»، وَ «وَجْهَةِ
النَّظَرِ»، وَالرَّاقِعِيَّةِ السَّحَرِيَّةِ.

* وَتَعْتَمِدُ الْمُؤَلِّفَةُ فِي تَحْدِيدِ هَذِهِ الصَّيْغِ
عَلَى مِنْهَجِ «ذَاكِرَةِ النَّصِّ الدَّاخِلِيَّةِ»،
الَّتِي تَعْنَى أَنَّ طَاقَاتِ النَّصِّ الرَّوَائِي
إِنَّمَا تَنْبَعُ مِنْ دَاخِلِهِ لَا مِنْ قَوَالِبِ جَاهِزَةٍ
خَارِجَةٍ عَنْهُ.

* وَتَحْرُسُ الْمُؤَلِّفَةُ فِي أُطُرِ هَذِهِ الصَّيْغِ
عَلَى إِضَاءَةِ طَائِفَةٍ مِنَ الْمَفْرَدَاتِ
الْجَمَالِيَّةِ الَّتِي اسْتَحْدَثَهَا فَجِيبٍ
مَحْفُوظٍ لِأَنَّهَا تَسَايِرُ رُوحَ الْعَصْرِ
وَتَوَاكِبُ سُرْعَةَ إِيقَاعِهِ الَّتِي تَأَثَّرَتْ بِهَا
وَسَائِلُ التَّوَصِيلِ الْمَكْتُوبَةِ وَالْمَسْمُوعَةِ.
وَالْمَرْثِيَّةِ،

الناشر